cinema
1981

«Munca este uriașul laborator
în care se plămădesc personalitățile
cu adevărat proeminente,
se afirmă talentele autentice,
se nasc geniile,
se făuresc capodoperele
atît pe planul creației materiale,
cît și al culturii.
Inspirîndu-se
din impresionantul tablou
pe care îl oferă
marea ctitorie socialistă
a poporului
și participînd ei înșiși
la munca eroică
pentru zidirea noii orînduiri,
scriitorii și artiștii
vor putea dura opere nemuritoare,
mărturii emoționante
ale celei mai grandioase epoci
din istoria României»

Nicolae CEAUȘESCU

(Din Raportul la cel de-al XII-lea Congres al P.C.R.)

Biblioteca „ASTRA"
— SIBIU —

32578

Talent. Valoare. Responsabilitate

Cinema în acest prag de An Nou, cinematografia românească înscrie în bilanțul anual al țării o cifră fără precedent: peste 30 de premiere cu filme de lung metraj.

Este nu numai pentru prima dată cînd se atinge și se depășește o atare cifră, ci și prima dată cînd se realizează efectiv un salt numeric de asemenea proporții, într-un singur an: de la 20 de premiere în 1979 la peste 30 în 1980.

Iată tradus în viață programul de creștere rapidă a producției naționale de filme, datorat în mod direct inițiativei și indicațiilor secretarului general al partidului, președintele **Nicolae Ceaușescu.** Cu numai zece ani în urmă, în 1970, numărul premierelor cu lung metraje românești era de 11. Iată deci o certitudine, într-un singur deceniu, o triplare a numărului de premiere, a numărului de experiențe artistice efective, a numărului de întîlniri și confruntări cu publicul. O certitudine, pentru că în anul în care, așa cum a insistat mereu tovarășul **Nicolae Ceaușescu,** s-a realizat mult, în toate sectoarele de activitate, pentru creșterea efectivă nu numai a producției globale, ci mai ales a producției fizice, a producției nete, cinematografia românească este la înălțime, putînd de data aceasta să ilustreze triplarea producției sale, într-un timp record, fără nici un fel de echivalări, nu doar prin numărul seriilor de filme, ci prin numărul de premiere oferite publicului spectator.

Un criteriu pe deplin obiectiv și concludent, în ultimă instanță un criteriu care măsoară amploarea efortului depus de întreaga cinematografie, de la regizori și scenariști, la tehnicieni și distribuitori, incluzînd producătorii, actorii, artiștii specializați ai plasticii și sunetului, fără a-i uita deloc pe organizatorii producției sau pe cei de care depinde lansarea filmelor în rețeaua cinematografelor, înainte și după spectacole de gală. Și fără a uita, îndeosebi, milioanele de spectatori care frecventează aceste filme, pe cinefilii care le discută și pe criticii care-și fac din analiza lor o profesiune din ce în ce mai plină de răspundere.

Nu vrem să ne lăsăm contaminați cu anticipație de euforia revelionului, dar încercăm o satisfacție cu atît mai mare cu cît în acest an, al unui mare și efectiv salt cantitativ, s-au impus atenției noastre prețioase evoluții calitative ale filmului românesc. Ce-i drept, în suita premierelor care s-au succedat uneori săptămînal, șocînd ca o avalanșă obișnuințele și comoditățile noastre, aceste evoluții calitative nu au putut avea imediat întregul ecou așteptat. Poate, dimpotrivă, întrucît intensitatea unui efort, fie el și excepțional, nu asigură automat calitatea tuturor rezultatelor, ceea ce

ce ne-a trapat mai des a fost creșterea decalajului dintre treapta de sus a noii calități, ilustrată de cîteva filme și nivelul scăzut sau foarte scăzut al unui număr prea mare de pelicule.

Dacă facem însă abstracție, pentru moment, de eșecurile previzibile, care au existat și care sînt nejustificate, decalajul despre care vorbeam are și un aspect pozitiv. Acesta aduce o demult așteptată clarificare valorică în peisajul filmului românesc. Aceste drastice diferențieri ale rezultatelor calitative zdruncină și chiar amenință să spulbere liniștea, siguranța de sine a mediocrității, ajutîndu-ne să alegem mai net între «bine» și «rău». Pentru că ceea ce n-a rezistat dificilului examen al sporirii rapide a numărului de filme a fost producția medie, suficientă sie însăși și vechii noastre automulțumiri. În schimb, aproape paradoxal, într-un asemenea an s-au verificat cu rară elocvență virtuțile talentului autentic, ale personalității artistice capabile să-și asume toate dificultățile, toate răspunderile și, înainte de orice, răspunderea propriilor idei, a viziunii și formulei artistice pentru care a optat.

Și iată că, la această oră de bilanț, nu mai încercăm, ca altădată, jena de a cita în fruntea listei cîteva producții onorabile, pline de bune intenții, dar depășind cu greu nivelul corectitudinii. În 1980, cele mai bune filme de actualitate ale anului — **Proba de microfon, O lacrimă de fată, Casa dintre cimpuri, Stop cadru la masă,** ca și cele mai bune filme de epocă sau istorice — **Lumina palidă a durerii, Întoarcerea lui Vodă Lăpușneanu** — sînt o victorie împotriva rutinei și a inerției, o țîșnire cu mult deasupra liniei de plutire, un succes al creatorilor care se simt în modul cel mai acut implicați, prin creația lor, în realitatea social-politică și morală a timpului pe care-l trăim, al autorilor care știu să-și respecte și să-și onoreze la nivelul maxim mijloacele de care dispun și vocația pe care o au.

Este însă și un foarte încurajator avans strategic al cinematografiei noastre ca atare. Pentru că gîndul care a inspirat, dintru început, rapida creștere a numărului anual de filme românești avea în vedere tocmai această dialectică a calității, dificilă, dar profund revelatorie, la care am asistat în acest an. Sigur, în perspectiva unei școli naționale de artă cinematografică, sîntem poate la începutul despărțirii pămîntului de ape, dar acum simțim cu mai multă certitudine solul pe care pășim.

Iată pentru ce evocăm în această oră solemnă, gîndul și decizia care au dat impuls dezvoltării cinematografiei naționale, au creat climatul în care talentele se pot afirma liber, după puterile și factura lor, în respectul valorii și originalității, făcînd din profilul distinct al cinematografiei noastre socialiste o deviză, un criteriu al eficienței educative.

În pragul unui nou cincinal, în care urmează să atingem nivelul a 50—60 lung-metraje anual, adăugăm de aceea argumentele profesiunii noastre la încrederea și adeziunea tuturor cetățenilor României socialiste, în susținerea și realizarea politicii interne și externe a Partidului Comunist Român, a indicațiilor secretarului său general, tovarășul **Nicolae Ceaușescu.**

LA MULȚI ANI!

«CINEMA»

Festivalul național Cîntarea României: sub semnul calității și al autodepășirii

Cinema

Îndemnul adresat de tovarășul Nicolae Ceaușescu **în luna septembrie a acestui an, la încheierea lucrărilor celui de al II-lea Congres al Consiliilor Populare a dat un nou impuls acestei manifestări de mare amploare, fără precedent în viața culturală a țării noastre. În lumina acestui mobilizator program, vă întrebăm, stimate Geo Saizescu, în calitatea dumneavoastră de participant activ la manifestările din toate cele trei ediții ale festivalului, în ce moment ne aflăm, în prezent, la sfîrșitul anului 1980, cu această a treia ediție?**

— Gongul celei de-a III-a ediții a bătut demult, o dată cu încheierea manifestărilor finalei ediției precedente în București și în alte orașe ale țării. Sfîrșitul unei ediții înseamnă începutul celei următoare. Nu există nici un moment de întrerupere. Așa cum indica tovarășul **Nicolae Ceaușescu**, festivalul «Cîntarea României» e o manifestare permanentă, o întrecere în creația tehnică și artistică a tuturor oamenilor țării, fără a afecta, desigur, munca lor de zi cu zi. Fac această precizare, pentru că uneori, în discuții cu creatorii, cu artiștii amatori din diferite domenii, s-a pus problema scoaterii lor din producție pentru a fi prezenți la o fază sau alta. Or aceasta nu este o soluție; creativitatea trebuie să se manifeste în timpul liber al individului. În prezent, se desfășoară fazele interjudețene în vederea etapei finale și acest moment se caracterizează printr-o acțiune de masă, de ridicare a întregii vieți culturale la un înalt nivel calitativ, cu o eficiență educativă sporită. S-ar putea spune că această etapă, cel puțin în premise, în dorințe și ambiții, stă sub semnul calității.

— Cum se înscrie fenomenul cinematografic în acest efort de autodepășire, de luptă pentru calitate, în festivalul «Cîntarea României»?

— Dacă ne aplecăm asupra fenomenului filmic, cred că e greșit să ne gîndim doar la unul din aspecte, să ne aplecăm mai mult asupra unuia sau altuia, profesionist sau neprofesionist. Întreaga creație profesionistă de scurt-metraj și de lungmetraj e prezentă în toate fazele competiției — și așa și trebuie să fie — prin dialogul permanent, viu și pasionat, al creatorilor cu publicul. Dialog din care au de cîștigat și unii și alții. Pentru creatorii profesioniști, acest dialog însemnînd o acumulare de experiență în cunoașterea gustului și cerințelor publicului, iar pentru cineflii el con-

stituind o participare implicată și responsabilă la o amplă discuție-dezbatere despre ce este și ce trebuie să devină filmul românesc. Fie el lung-metraj artistic, documentar sau de animație, filmul devine astfel un instrument activ de formare a conștiințelor, de educare comunistă, de elevare spirituală. Amatorii (neprofesioniștii) sînt prezenți și ei, an de an, în număr tot mai mare, spor nu doar numeric, ci evident calitativ, în fiecare fază. Bazîndu-mă pe experiența din celelalte două ediții, cred că la această a treia ediție a festivalului vom avea prilejul să asistăm la un salt spectaculos în sensul autodepășirii și că vom avea surprize (cum am mai avut) cînd cineclubiști cu care se mergea la sigur, au fost depășiți de mai tineri mînuitori ai aparatului de filmat, care aruncau mănușa întrecerii nu atît în domeniul însușirii tehnicii, cît într-o întrecere a ideilor. În anii trecuți, cineamatori dotați s-au preocupat mai mult de meșteșug, învățînd legile montajului, tainele laboratorului sau dezinvoltura mînuirii unui aparat de filmat și a unui reportofon. Au fost însă cazuri cînd abilitatea tehnică a adus după ea o sărăcie de idei. Cei mai tineri cineaști amatori, neputîndu-se bate cu «senatorii de drept» pe terenul meșteșugului, au adus o salutară infuzie de noutate în planul ideatic și tematic. Sînt prezente și în această ediție sute de cinecluburi, cu toate genurile: documentar-artistic, anchetă socială reportaj, film tehnico-științific, de etnologie și folclor, didactic, de protecția muncii etc. Trebuie să menționăm că două filme premiate la ediția trecută a festivalului au fost apreciate într-o competiție internațională. În luna octombrie, la festivalul filmului de amatori al țărilor dunărene de la Sombor din Iugoslavia, cineaștii noștri amatori au luat două medalii de aur: pentru filmul etnografic, **Măsuratul oilor la Borlova** (produs de cineclubul Casei municipale de cultură din Timișoara, autor Iosif Costinaș) și pentru filmul experimental de protecția muncii, **Stratificări** (creație a cineclubului Casei de Cultură din Făgăraș, autori: G. Boroș, E. Cioateș și E. Kovaci).

— La ora bilanțului celei de a doua ediții a festivalului «Cîntarea României», vorbeați în revista «Cinema» despre problemele la ordinea zilei în mișcarea de cineamatori și îmi permit să vi le reamintesc acum, pentru a vă întreba dacă ele sînt încă de actualitate, ca «probleme». E vorba despre: dotare, instruire, organizare.

— Acest triplet de probleme-cheie continuă să ne preocupe și în actuala ediție. Noi, cineaștii profesioniști, participăm la toate fazele intermediare în jurii, în discuții creatoare cu cineamatorii, deci în îndrumarea lor. Dar este încă o participare sporadică, întîmplătoare. Credem că mai sînt încă multe de făcut pentru reglementarea organizării pe plan republican a cinecluburilor și mai ales, a găsirii acelor animatori socio-culturali, competenți, capabili să-și îndeplinească cu pasiune rolul de îndrumători. În acest sens, comisia de cinecluburi de pe lîngă ACIN a elaborat un proiect de program, care analizînd situația pe ansamblu, are în vedere o formulă organizatorică republicană a cinecluburilor, în care un număr de creatori profesioniști să aibă o responsabilitate județeană, ferm stabilită, în îndrumarea amatorilor. Cred, de asemenea, că trebuie să ne gîndim cu mai multă seriozitate, să găsim soluții eficiente pentru ca festivalul «Cîntarea României» să contribuie în mod mai susținut la educarea publicului. Pentru aceasta — am mai spus-o, dar repet — ar fi binevenită, de pildă, introducerea artei cinematografice ca obiect de studiu, fie și facultativ, în școli și în facultăți (mai ales în facultățile cu profil pedagogic.) Astfel viitorii pedagogi vor putea fi primii în stare să educe copilul cinefil, viitorul spectator capabil să discearnă adevăratele valori educative și culturale, în spectacolul cinematografic. Un tînăr spectator avizat, mergînd în sensul formării multilaterale a omului anilor noștri, pregătit nu doar să recepteze, dar să și creeze opera de artă.

— Dorind succes tuturor participanților la actuala etapă a festivalului «Cîntarea României», vă mulțumim pentru acest dialog, pe care ne propunem să-l reluăm, discutînd concluzii și proiecte, în momentul decernării premiilor.

Roxana PANA

La închiderea ediției

Ce filme am văzut în 1980

Rug și flacără
R. și Sc.: Adrian Petringenaru *(după romanul lui* Eugen Uricaru); *I.:* Aurel Kostrakiewicz; *Dc.:* Mihai Beciu; *M.:* Cornelia Tăutu. *Cu:* Ion Caramitru, Florin Piersic, Teofil Vilcu, Simona Măicănescu, Ștefan Velniciuc, Ilarion Ciobanu, Mircea Veroiu, Dorel Vișan, Geo Saizescu, C-tin Dinulescu.

Cine mă strigă?
Sc.: Rodica Padina; *I.:* Mihai Popescu; *Dc.:* Vasile Rotaru; *M.:* Mircea Florian. *Cu:* Marioara Sterian, Tora Vasilescu, Iulian Vișa, Dinu Manolache, Tatiana Iekel, Marieta Rareș, Eusebiu Ștefănescu, Lucia Ștefănescu, Ct. Florescu.

Cumpăna
R.: Cristiana Nicolae; *Sc.:* Horia Pătrașcu; *I.:* Marian Iordache; *Dc.:* Marga Moldovan; *M.:* Lucian Mețianu. *Cu:* Ernest Maftei, Ovidiu Iuliu Moldovan, Ioana Pavelescu, Mircea Albulescu, Florin Zamfirescu, Adina Popescu.

Artista, dolarii și arcelenii
R.: Mircea Veroiu; *Sc.:* Titus Popovici; *I.:* Călin Ghibu; *Dc.:* Arh. Nicolae Drăgan, Nicolae Schiopu; *M.:* Adrian Enescu. *Cu:* Ilarion Ciobanu, Ovidiu Iuliu Moldovan, Mircea Diaconu, Rodica Tapalagă, Mircea Albulescu, Traian Costea, Tatiana Filip, Ahmed Gabanny.

Mijlocaș la deschidere
R.: Dinu Tănase; *Sc.:* Mihai Istrățescu; *I.:* Vasile Vivi Drăgan; *Dc.:* Arh. Aureliu Ionescu; *M.:* Marius Popp. *Cu:* Ștefan Maitec, Mircea Crețu, Sorina Stănculescu; Dana Șiclovan; Gabriela Chiper, Zaharia Volbea, Dionisie Vitcu.

Întoarcerea lui Vodă Lăpușneanu
R.: și *Sc.:* Malvina Urșianu; *I.:* Al. Întorsureanu și Gh. Fischer; *Dc.:* arh. Adriana Păun; *M.:* Anatol Vieru. *Cu:* George Motoi, Silvia Popovici, Valeriu Paraschiv, Cornel Coman, Eugenia Bosînceanu, Eusebiu Stefănescu, Melania Ursu, Silvia Ghelan, Florina Luican, Lucia Mureșan, Daniel Bucurescu.

Singur printre prieteni
R.: Cornel Todea; *Sc.:* Dumitru Solomon, Virgil Duda; *I.:* Alexandru David; *M.:* Paul Urmuzescu. *Cu:* Horațiu Mălăele, Ștefan Mihăilescu-Brăila, Octavian Cotescu, Hamdi Cerchez, Tamara Buciuceanu-Botez, Virgil Ogășanu, Ileana Stana Ionescu, Teodor Danetti.

Ultima noapte de dragoste
R. și Sc.: Sergiu Nicolaescu, *inspirat din romanul lui* Camil Petrescu, **«Ultima noapte de dragoste, intîia noapte de război»**. *I.:* Nicolae Girardi; *Dc.:* Gheorghe Bălășoiu; *M.:* Bert Grund. *Cu:* Vladimir Găitan, Ioana Pacula, Sergiu Nicolaescu, Sebastian Papaiani, Ion Besoiu, Gheorghe Dinică, Colea Răutu, Ernest Maftei, George Mihăiță, Corneliu Gîrbea, Eniko Szilagyi.

Duios Anastasia trecea
R.: Alexandru Tatos; *Sc.:* Dumitru Radu Popescu *(după nuvela cu același titlu). I.:* Florin Mihăilescu; *Dc.:* Andrei Both; *Muzica:* Lucian Mețianu. *Cu:* Anda Onesa, Amza Pellea, Tarr Lazslo, Biro Levente, Cristian Ghiață, Răzvan Onesa, Cătălin Ciornei, Gheorghe Teașcă, Daniel Petrescu, Imola Gaspar.

Blestemul pămîntului, blestemul iubirii
R.: Mircea Mureșan; *Sc.:* Titus Popovici *(după romanul* **«Ion»** de Liviu Rebreanu); *I.:* Ion Marinescu; *Dc.:* Marcel Bogos; *M.:* Gheorghe Zamfir. *Cu:* Serban Ionescu, Ioana Crăciunescu, Sorina Stănculescu, Valentin Teodosiu, Petre Gheorghiu, Ion Besoiu, Octavian Cotescu, Tamara Buciuceanu, Catrinel Dumitrescu, Rodica Negrea, Romeo Pop, Leopoldina Bălănuță, Costel Constantin, Ion Hidișan și Valeria Seciu.

Proba de microfon
R. și Sc.: Mircea Daneliuc; *I.:* Ion Marinescu; *Dc.:* Daniela Codarcea; *Coloana sonoră:* ing. Silviu Camil. *Cu:* Tora Vasilescu, Gina Patrichi, Mircea Daneliuc, George Negoescu, Adrian Mazarache, Geta Grapă, Vasile Ichim, Maria Junghietu, Constantin Chelba, Victor Hillerim.

Bietul Ioanide
R.: Dan Pița; *Sc.:* Eugen Barbu *(după romanele* «Bietul Ioanide» și «Scrinul negru» de George Călinescu). *I.:* Florin Mihăilescu; *Dc.:* Virgil Moise; *M.:* Adrian Enescu. *Cu:* Ion Pacea, Constantin Codrescu, Marga Barbu, Olga Tudorache, Leopoldina Bălănuță, Ovidiu Iuliu Moldovan, Tănase Cazimir, Stefan Iordache, Petre Gheorghiu, Octavian Cotescu, Gheorghe Dinică, Mihai Pălădescu, Carmen Galin, Ion Caramitru, Mircea Constantinescu.

Drumul oaselor
R.: Doru Năstase; *Sc.:* Eugen Barbu, Nicolae Paul Mihail; *I.:* Vivi Drăgan Vasile; *M.:* George Grigoriu. *Cu:* Florin Piersic, Marga Barbu, Ion Marinescu, Iurie Darie, Ernest Maftei, Toma Dimitriu, Remus Mărgineanu, Constantin Dinulescu, Petre Gheorghiu-Dolj, Ion Besoiu, Adriana Stefănescu.

Mireasa din tren
R.: Lucian Bratu; *Sc.:* D.R. Popescu; *I.:* Nicu Stan; *Dc.:* Marcel Bogos; *M.:* Laurențiu Profeta. *Cu:* Gheorghe Visu, Aurora Leonte, Radu Gheorghe, Radu Vaida, Răzvan Vasilescu.

Rețeaua «S»
R.: Virgil Calotescu; *Sc.:* Tudor Negoiță, Mircea Gindilă; *I.:* Dumitru Costache-Foni; *Dc.:* Doru Tofan; *M.:* Marius Pop. *Cu:* Radu Beligan, Gheorghe Dinică, George Motoi, Florin Piersic, Cezara Dafinescu, Valeriu Dogaru, Virginia Rogin, Mihai Mălaimare, Costel Constantin, Constantin Diplan și Iosefini.

Bună seara, Irina
R.: Tudor Mărăscu; *Sc.:* Timotei Ursu; *I.:* Marian Iordache, Dumitru Mihai Truică; *Dc.:* Sava Cuzmin; *M.:* Florin Bogardo. *Cu:* Valeria Seciu, Ștefan Iordache, Emil Hossu, Sebastian Papaiani, Tănase Cazimir, Lucian Iancu, Brînduș Zaița Silvestru, Radu Panamarenco, Mircea Cosma, Constantin Cojocaru.

Stop cadru la masă
R.: Ada Pistiner; *Sc.:* Ștefan Iureș; *I.:* Anghel Deca; *Dc.:* Nicolae Schiopu, Octavian Dibrov; *aranjament muzical:* ing. Jean Lăzăroiu. *Cu:* Aleksandr Kaliaghin, Anda Călugăreanu, Dorina Lazăr, Esthera Neacșu, Radu Panamarenco, George Bănică, Luiza Orosz, Liviu Rozorea, Sorin Postelnicu.

Tinerii de azi și problemele lor *(Mijlocaș la deschidere*, **scenariul Mihai Istrățescu, regia Dinu Tănase, cu Sorina Stănculescu și Ștefan Maitec)**

Al treilea salt mortal

R.: Al.G. Croitoru; *Sc.:* Nicolae Mărgeanu și Atanasie Toma; *I.:* Alexandru Groza; *Dc.:* Mircea Ribinschi; *M.:* Temistocle Popa. *Cu:* Ion Dichiseanu, Jean Constantin, Maria Clara Sebôk, Iosefini, Vistrian Roman, Virgil Ogăşanu, George Motoi, Silviu Stănculescu, Nicolae Barosan, Cornel Coman, Camelia Zorlescu, Cornelia Teodosiu, Geo Saizescu.

...Am fost şaisprezece

R.: George Cornea; *Sc.:* Aurel Mihale; *I.:* Alexandru Întorsureanu, Gheorghe Fischer; *Dc.:* Guţă Ştirbu; *M.:* Ramon Tavernier. *Cu:* Sebastian Papaiani, Ion Caramitru, Elisabeta Adam, Dan Damian, Alexandru Repan, Ştefan Sileanu, Iurie Darie, Mircea Bodolan, Gheorghe Perghe, Bogdan Mihai Cornea.

Zbor planat

R.: Lucian Mardare; *Sc.:* D.R. Popescu; *I.:* Gabriel Cobasnian; *Dc.:* Dorina Sortan. *M.:* Temistocle Popa. *Cu:* Gabriel Oseciuc, Gheorghe Nuţescu, Monica Bordeianu, Maria Ploae, Elisabeta Adam, Ştefan Velniciuc, Gheorghe Simonca.

Burebista

R.: Gheorghe Vitanidis; *Sc.:* Mihnea Gheorghiu; *I.:* Petru Maier. *Dc.:* Bob Nicolescu; *M.:* Theodor Grigoriu. *Cu:* George Constantin, Ion Dichiseanu, Emanoil Petruţ, Alexandru Repan, Ernest Maftei, Ovidiu Moldovan, Şerban Ionescu, Ştefan Sileanu, Ioana Bulcă, Anca Szonyi, Monica Rusu, Constantin Dinulescu, Iulian Necşulescu, Vlad Rădescu, Corado Negreanu, Vasile Niţulescu, Mircea Anghelescu, Radu Dunăreanu, Nicolae Iliescu, D. Iacobescu.

Dumbrava minunată

R.: Gheorghe Naghi. *Sc.:* Draga Olteanu-Matei *(ecranizare după* **«Dumbrava minunată»** de Mihail Sadoveanu); *I.:* George Voicu; *Dc.:* Guţă Ştirbu; *M.:* Cornelia Tăutu. *Cu:* Diana Muscă, Ernest Maftei, Elena Drăgoi, Florina Cercel, Matei Alexandru, Draga Olteanu-Matei, Ileana Stana Ionescu, Maria Ploae şi Aimée Iacobescu.

Lumina palidă a durerii

R.: Iulian Mihu. *Sc.:* George Macovescu; *I.:* Gabor Tarco. *Dc.:* arh. Ştefan Ionescu; *M.:* Ludovic Feldman, Antonio Vivaldi, Hector Berlioz. *Cu:* Liliana Tudor, Gheorghe Marin, Violeta Andrei, Siegfried Siegmund.

Casa dintre cîmpuri

R.: Alexandru Tatos; *Sc.:* Corneliu Leu; *I.:* Nicu Stan; *Dc.:* Dorina Sortan; *M.:* Lucian Meţianu. *Cu:* Amza Pellea, Mircea Daneliuc, Tora Vasilescu, Mircea Diaconu, Corado Negreanu, Dorel Vişan, Mihai Păladescu.

Labirintul

R.: Şerban Creangă; *Sc.:* Mihai Creangă, Ion Pavelescu, Şerban Creangă. *I.:* Florin Paraschiv. *Dc.:* Nicolae Edulescu; *M.:* Răzvan Cernat. *Cu:* Virgil Andriescu, George Sofrag, Tudor Gheorghe, Luminiţa Gheorghiu, Carmen Galin, Gelu Niţu, Gabriel Iencec, Nicolae Iliescu, Ovidiu Schumacher, Dana Dogaru, Gelu Colceag, Florin Zamfirescu, Ştefan Sileanu.

O lacrimă de fată

R.: Iosif Demian; *Sc.:* Petre Sălcudeanu; *I.:* Constantin Chelba; *Dc.:* Ştefan Antonescu; banda sonoră: Vasile Luca. *Cu:* Dorel Vişan, Luiza Orosz, Anton Aftenie, Horia Baciu, Costel Rădulescu, Mihai Oroveanu, Dragoş Pislaru, Daniel Dumitrescu, Simona Constantinescu, Maria Necşe, George Bossun, George Negoescu.

Ancheta

R.: Constantin Vaeni; *Sc.:* Fl.N. Năstase; *I.:* Ion Anton; *Dc.:* Arh. Nicolae Drăgan; *M.:* Cornelia Tăutu. *Cu:* Mircea Albulescu, Remus Mărgineanu, George Motoi, Silvia Popovici, Ion Caramitru, Gheorghe Cozorici, Ion Roxin, Ştefan Moisescu, George Simonca, Ion Săsăran, Cornel Coman, Dana Bezedovschi.

Porţile dimineţii

R. şi *Sc.:* Radu Gurău, după romanul «Sub semnul delfinului» de Romulus Zaharia; *I.:* Octavian Basti, Aurel Tripon; *Dc.:* Victor Ţapu; *M.:* Ramon Tavernier. *Cu:* Teofil Vilcu, Şerban Ionescu, Radu Dunăreanu, Florina Cercel, Constantin Florescu.

La răscrucea marilor furtuni şi Munţii în flăcări

R.: Mircea Moldovan; *Sc.:* Petre Sălcudeanu; *I.:* Valentin Ducaru; *Dc.:* Georgeta Solomon, Virgil Popa; *M.:* Tiberiu Olah. *Cu:* Cornel Ciupercescu, Constantin Codrescu, Costel Constantin, Nae Gh. Mazilu, Mircea Cosma, Vlad Rădescu, Ştefan Velniciuc, Mircea Moldovan, Alexandru Drăgan, Silviu Stănculescu.

Vînătoarea de vulpi

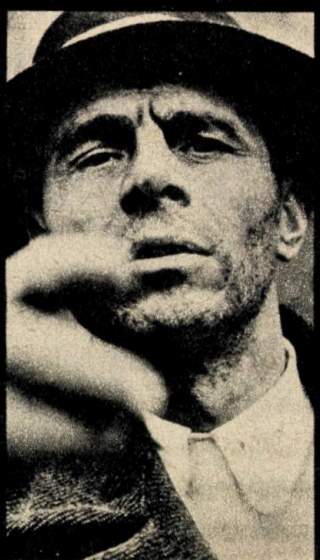
R.: Mircea Daneliuc; *Sc.:* Dinu Săraru şi Mircea Daneliuc *după romanul* **«Nişte ţărani»**. *I.:* Călin Ghibu. *Cu:* Valeria Seciu, Mitică Popescu, Mircea Diaconu, Gheorghe Cozorici, Sofia Vicoveanca, Aristide Teică.

Cîntec pentru fiul meu

R.: Constantin Dicu; *Sc.:* Mihai Opriş şi Constantin Dicu; *I.:* Alexandru Groza; *Dc.:* Mihai Beciu; *M.:* Cornel Fugaru. *Cu:* Virgil Ogăşanu, Horaţiu Mălăele, Dina Cocea, Gina Patrichi, Melania Cîrje şi Alexandru Atanasiu.

De pe micul pe marele ecran, cu acelaşi bine meritat succes: *Casa dintre cîmpuri* (scenariul Corneliu Leu, regia Alexandru Tatos, cu Tora Vasilescu şi Mircea Daneliuc)

Un roman de referinţă, «Nişte ţărani» de Dinu Săraru şi o ipoteză îndrăzneaţă de ecranizare: *Vînătoarea de vulpi* de Mircea Daneliuc. Cu Valeria Seciu şi Mitică Popescu



Ce filme vom vedea în 1981?

Cinema

Producția de filme a unui an seamănă cu un almanah sau cu darurile de la pomul de iarnă. De la bunic la nepot, pentru fiecare, după gustul său. Telex-ul întocmit la încheierea ediției acestui almanah cuprinde, deci, nu doar filmele în lucru la Buftea, ci și proiectele caselor de filme, tocmai pentru a înlesni o viziune de ansamblu din care fiecare spectator poate reține filmul, premiera pe care o va aștepta în 1981.

*

●●● «În 1981, declară **Ion Bucheru**, directorul **Casei Unu**, nu știu dacă ansamblul va fi mai interesant decît în '80, deși sper și am făcut tot ce a depins de noi pentru aceasta. Să începem cu «piesele de rezistență» ale planului nostru de bătaie: **D-ale carnavalului**, ecranizarea după Caragiale făcută de Lucian Pintilie, care a terminat filmările și a intrat în montaj; **Un pogon de flori pentru Ion**, a cărui acțiune se petrece în anii ilegalității Partidului, un scenariu de Dumitru Carabăț, regizorul Dinu Tănase se află încă în filmări; **Înghițitorul de săbii**, care abia a început filmările, un film de Alexa Visarion — scenariul și regia — inspirat din nuvelistica lui Alexandru Sahia. Valoric, pe aceste filme ne-am bazat repertoriul, ceea ce nu înseamnă că restul producției a fost gîndit pentru a ne duce într-o zonă valorică nesemnificativă, dar într-o zonă în care reușita ține de multe imponderabile. Nu ne-am lecuit de intenția de a face o comedie bună și, iată, au început filmările la

Un nou film de actualitate de Mircea Daneliuc: *Croaziera* **(cu Tora Vasilescu și Ioana Manolescu)**

În filmografia lui Mircea Mureșan, primul film de autor: *Întoarcerea la dragostea dintîi* **Rodica Mureșan)**

Fotbalul, pretext al unei comedii de actualitate: *Toate pentru fotbal* **(scenariul Mircea Radu Iacoban, regia Alecu Croitoru, cu Stela Popescu și Dumitru Rucareanu)**

Stop! Sosește străbunica! (scenariul Rodica Padina, regia Nicolae Corjos). Dar știți cum e cu comedia, niciodată nu poți prevedea la ce va rîde spectatorul, există întotdeauna un risc. Se pregătește pentru primul tur de manivelă: **Învingătorul** (un film din lumea sportului, în regia lui Tudor Mărăscu, după scenariul lu Dumitru Furdui) și se apropie de sfîrșitul filmărilor, un film consacrat momentului de la 23 August, scris inteligent și foarte cinematografic de Francisc Munteanu, care semnează și regia: **Detașamentul Concordia.**

Cu șanse egale, își dispută întîietatea pentru a lua drumul Buftei, o comedie interesantă de Ion Băieșu, în regia lui Geo Saizescu și un film de debut — promițător — al lui Dan Stoica... Trăgînd linie și adunînd, cîteva certitudini «certe» și cîteva certitudini «probabile».

*

●●● **Casa Trei.** În lucru pe platourile de filmare: **Ștefan Luchian** (scenariul și regia Nicolae Mărgineanu), două filme de actualitate: **Președinta** (titlul provizoriu, scenariul Nicolae Țic, regia Cornel Todea) și **Destinația Mahmudia** (scenariul Doru Davidovici și Alexandru Boiangiu, regia Alexandru Boiangiu). A terminat filmările și continuă lucrul în cabinele de montaj-sonorizare echipa **Croaziera** (titlu de lucru — Excursia), un film de Mircea Daneliuc.

Casa Trei nu vrea să-și dezvăluie proiectele, pentru că aici se află pe nisipuri mișcătoare. Deci... suspens!

*

●●● **Casa Patru.** Se aflau în diferite faze de finisaj, după terminarea filmărilor, următoarele echipe: **Punga cu libelule** (o acțiune dramatică din vara anului 1943, pe Dunărea minată; scenariul Fănuș Neagu și Vintilă Ornaru, regia Manole Marcus), **Castelul din Carpați** (adaptare cinematografică a romanului lui Jules Verne; scenariul Nicolae Dragoș și Mihai Stoian, regia Stere Gulea), **Probleme personale** (film inspirat din romanul «Cădere liberă» de Grigore Zanc, care semnează și scenariul; regia David Reu), **Toate pentru fotbal** (o puternică satiră la adresa moravurilor care dăunuie în lumea sportului; scenariul Mircea Radu Iacoban, regia Alecu Croitoru). In pline filmări: **Destine romantice** (zile și ore fierbinți din viața unui șantier de construcție a unui important obiectiv industrial; scenariul Tudor Băran, regia Haralambie Boroș). Cele mai avansate proiecte: **Năpasta** (ecranizare a piesei lui Caragiale, scenariul și regia Alexa Visarion), **Trenul și soarele** (un episod din zilele următoare evenimentelor de la 23 August '44; scenariul Ilie Tănăsache, regia Mircea Veroiu) și **Bufteamelodii** (o comedie cu accente satirice inspirată din lumea filmului; scenariul și regia Manole Marcus).

*

●●● **Casa Cinci.** La sfîrșitul acestui an, șapte filme în Buftea. Iată-le în ordinea în care s-au înscris în fluxul de producție: **Portretul unei generații** (scenariul Mihai Dimitriu și Radu Aneste Petrescu, regia Virgil Calotescu), un film despre tinerii anilor noștri, realizat într-o manieră cinematografică inedită; **Fată bună, fată rea** (inspirat din basmul lui Ion Creangă, «Fata moșului și-a babei», lung-metraj de desene animate cu actori, scenariul și regia Ion Popescu Gopo); **Mondo umano** (film de montaj, realizat de Ioan Grigorescu, din materialul filmat pentru serialul TV, «Spectacolul lumii»); **Fram, ursul polar** și **Un saltimbanc la Polul Nord** filme inspirate din romanul lui Cezar Petrescu; scenariul Vasilica Istrate, regia Elisabeta Bostan); **Întoarcere la dragostea dintii** (un film de actualitate semnat Mircea Muresan — scenariul și regia); **Duelul** (încă un film avîndu-l ca erou pe comisarul Moldovan. Scenariul Vintilă Corbul, Eugen Burada și Sergiu Nicolaescu; regia Sergiu Nicolaescu); **Contruntarea** (un film despre și pentru tineri, eroul fiind un «tînăr cu probleme». Scenariul Francisc Mun-

Sub girul lui Caragiale și sub semnătura lui Lucian Pintilie: *D'ale carnavalului* **cu Gheorghe Dinică și Mircea Diaconu**

1944, un an ce revine des în filmografia lui Francisc Munteanu. *Detașamentul Concordia* **(cu Cornel Patrichi, Ovidiu Iuliu Moldovan, Constantin Diplan)**

teanu, regia Virgil Calotescu).

Proiecte? Multe și ambițioase, așa cum ne-a obișnuit această casă de filme. Cîteva dintre ele: **Zorii** (un film dedicat momentului creării Partidului Comunist Român, scenariul D.R. Popescu); un film de actualitate despre condiția femeii, semnat Adrian Petringenaru; o adaptare cinematografică a romanului lui Zaharia Stancu «Pădurea nebună», în regia lui Nicolae Corjos; **Comoara regelui Decebal**, un film de aventuri pe fundal istoric; scenariul Costache Ciubotaru, regia Iulian Mihu și **Plecarea Vlașinilor** (ecranizarea romanului cu același titlu de Ioana Postelnicu; regia Mircea Drăgan.)

*

În lucru și în proiect, la start sau la finiș, un număr total de aproape 40 de filme! Judecînd după premise, o viitoare stagiune bogată și nu numai din punct de vedere cantitativ. «Semne bune anul are»... O dată cu această constatare, adresăm tuturor cineaștilor, tuturor celor care cu dăruire și pasiune militează pentru o producție de filme angajată sub semnul calității, tuturor celor care aspiră la un cinematograf de o altă înălțime spirituală, urarea «**La mulți ani!**» și la multe succese în apropiatele întîlniri cu spectatorii anului 1981.

R. PANAIT

Creangă văzut de Gopo, un film de văzut pentru copii și părinți deopotrivă: *Fată bună, fată rea* (cu Gilda Manolescu și Medi Marinescu)

Din nou: comisarul Moldovan și colaboratorii săi (*Duelul*, un film de Sergiu Nicolaescu, cu Jean Constantin)

Ce se ascunde sub fastul unui spectacol de circ, de la începutul secolului? (Carmen Galin în *Fram, ursul polar*; scenariul Vasilica Istrate, regia Elisabeta Bostan)

«Cea mai înaltă îndatorire și răspundere a istoricilor este ca, studiind dezvoltarea societății, evenimentele istorice, să desprindă din uriașa comoară de experiență acumulată de-a lungul mileniilor și să îmbogățească activitatea prezentă și viitoare cu învățăminte și concluzii pentru mersul înainte al popoarelor pe calea civilizației, pentru pace și progresul întregii umanități».

Nicolae CEAUȘESCU

Din Mesajul adresat participanților la cel de al XV-lea Congres internațional de Științe Istorice de la București — august 1980

Filmul istoric, o viziune a sentimentului patriotic

Epopeea națională oferă un larg teren de inspirație și afirmare cineaștilor noștri. Am făcut filme istorice, facem filme istorice și vom face filme istorice. Dar vrem ca ele să fie mult mai bune. De aceea solicităm părerea istoricilor, dar și a realizatorilor despre filmul nostru istoric de pînă acum.

1. Cu ce speranțe vă duceți la un film istoric? Și cu ce temeri?

2. Ce zone încă necercetate ați recomanda cineaștilor?

3. Cît și de ce e nociv ilustrativismul într-un film istoric?

Am plătit prea mult pentru înfățișarea de complezență a istoriei

1. În primul rînd, vreau să aflu ceva nou, peste care, să zicem, istoricul a trecut prea repede. Filmul are marele avantaj al realizării sintezei, al reconstituirii, nu fotografice, ci în sens larg filozofic. El redă o epocă, un fapt, o personalitate.

Mă tem de repetarea schemelor știute ale filmului istoric.

2. Istoria recentă. Istoria zilelor noastre. Am în vedere evenimente, fapte «închise» din punct de vedere evolutiv, dar care prin consumarea lor au contribuit la realizarea prezentului și care, firesc, permit previziuni. Filmul de actualitate politică istorică ne îndeamnă la meditație. El trebuie să influențeze conștiințe, să-i facă pe oameni activi, comunicativi. Să-i facă să fie **oameni.**

3. «Ilustrativismul» nu lasă urme. El contribuie numai la sporirea cantitativă a peliculelor. Am plătit prea mult pentru înfățișarea ilustrativă, de complezență a istoriei. Acele pelicule au fost și sînt uitate de spectatori. Filmul istoric care nu implică prezentul în sens național și pe un plan larg, european, internațional, nu poate influența conștiințe, nu se va discuta despre el, va rămîne o povestire colorată cu personaje animate. Scenografia, costumele ilustrează și trebuie să redea fidel epoca, să concure la reconstituirea faptului, evenimentului, personalității istorice, dar nu pot și

Filme românești de inspirație istorică

Dosar tehnic al peliculelor realizate după 1949

R = regie
Sc = scenariul
I = imaginea
Dc = decoruri
M = muzica

Andrei Codarcea în trei ipostaze

Corina Constantinescu, Andrei Codarcea

Nicolae Praida, Ilie Duțu

Flavia Buref, Florin Pădurariu

Angela Chiuaru, Emanoil Petruț

Irina Petrescu

Toma Dimitriu, Victor Rebengiuc, Nicolae Praida, Ion Manta

1953

Nepoții gornistului
Sc: Cezar Petrescu, Mihai Novicov; *I:* Wilfried Ott, Ovidiu Gologan; *Dc:* Liviu Ciulei, Paul Bortnovschi; *M:* Ion Dumitrescu, Ion Vasilescu, Marțian Negrea.
Cu: Andrei Codarcea, Corina Constantinescu, Nucu Păunescu, Constantin Codrescu, George Vraca
Tradiția luptelor sociale din țara noastră urmărită prin intermediul a trei generații — de la 1877 pînă în timpul crizei din '33.

1954

Răsare soarele
Sc: Cezar Petrescu, Mihai Novicov; *I:* Wilfried Ott; *Dc:* Liviu Ciulei, Paul Bortnovschi; *M:* Ion Dumitrescu.
Cu: Andrei Codarcea, Corina Constantinescu, Nucu Păunescu, Constantin Codrescu, Tatiana Iekel, George Vraca.
Continuarea acțiunii filmului «Nepoții gornistului», din vremea rezistenței antifasciste pînă la Eliberare.

1958

Viața nu iartă
R și *Sc:* Iulian Mihu, Manole Marcus; *I:* George Cornea, Gheorghe Fischer, Alexandru Întorsureanu; *Dc:* Nicolae Teodoru, Filip Dumitriu
Cu: Ilie Duțu, Nicolae Praida, Angela Chiuaru, Emil Botta
Pledoarie antirăzboinică inspirată din nuvelele «Întoarcerea tatei din război», «Moartea tînărului cu termen redus» și «În cîmpia de sînge a Mărăștilor» de Alexandru Sahia.

Dincolo de brazi
R și *Sc:* Mircea Drăgan; *Dc:* Ștefan Marițan
Cu: Colea Răutu, Flavia Buref, Constantin Lipovan, Florin Pădurariu
Una din faptele de vitejie ale ostașilor români care, ajutați de locuitorii unui sat de munte, reușesc să împiedice retragerea unei unități hitleriste în vara anului 1944. Ecranizare după proza lui Petru Vintilă.

1960

Secretul cifrului
R: Lucian Bratu; *Sc:* Dumitru Carabăț, Teodor Constantin; *I:* Costache Ciubotaru; *Dc:* Ștefan Marițan; *M:* Sergiu Sarchizov.
Cu: Emanoil Petruț, Geo Maican, Mihai Mereuță, Alexandru Rădulescu, Angela Chiuaru
Spionaj militar în timpul celui de al doilea război mondial. Subiectul este preluat din romanul «La miezul nopții va cădea o stea» de Teodor Constantin.

Valurile Dunării
R: Liviu Ciulei; *Sc:* Francisc Munteanu, Titus Popovici; *I:* Grigore Ionescu; *Dc:* Giulio Tincu; *M:* Theodor Grigoriu.
Cu: Lazăr Vrabie, Liviu Ciulei, Irina Petrescu, Ștefan Ciobotărașu, Costel Constantinescu.
Un moment din lupta comuniștilor în vara anului 1944, pe Dunărea minată.

Furtuna
R: Andrei Blaier; *Sc:* Titus Popovici, Francisc Munteanu; *I:* Aurel Boian; *Dc:* Constantin Simionescu; *M:* Alfred Mendelsohn
Cu: Ion Manta, Toma Dimitriu, Victor Rebengiuc, Silvia Popovici, Nicolae Praida.
Spiritul de sacrificiu și patriotismul locuitorilor unui tîrg ardelenesc care sub conducerea comuniștilor reușesc să împiedice ocuparea orășelului de către trupele hitleriste aflate în retragere.

nu trebuie să-l determine. Determinant rămîne doar mesajul filmului.

Ion ARDELEANU

Important e miezul unui eveniment

1. Totdeauna am așteptat cu interes și nerăbdare un nou film istoric. Uneori am revăzut și filme mai vechi care mi-au trezit o nouă emoție, netrăită la prima vizionare. Speranța regăsirii elementelor de conținut și de fond emoțional se amplifică de fiecare dată. De aceea merg la un film istoric cu speranța regăsirii — retrăirii mai bine-zis — a vechilor emoții, dar și cu aceea a îmbogățirii cunoștințelor istorice și mai ales a sporirii fondului educațional — patriotic și internaționalist. Un film istoric este un prilej și un mijloc de reconstituire a unor aspecte fundamentale din anumite perioade ale istoriei patriei sau ale istoriei universale. Evident, mă interesează ca secvențele filmului să redea realitățile epocii respective. Evident, realizatorul filmului are libertatea — uneori obligația — de a recurge și la introducerea unor artificii, a unor întîmplări care nu au avut loc. Ceea ce mă interesează în primul rînd — și cu acest gînd mă duc la un nou film istoric — este să găsesc **miezul** evenimentului istoric, al epocii. Mă preocupă mai puțin detaliile, care nu întotdeauna corespund realității. Teama mea este ca nu cumva detaliile să înece **inima filmului.**

2. Pe cineaști i-au preocupat toate epocile istoriei naționale. Socot totuși că mai există mari personalități istorice, mari momente și evenimente, care ar merita să fie luate în considerație. Mă gîndesc la marea receptivitate pe care o are tineretul nostru școlar și universitar față de filmele inspirate din istoria poporului român și că filmul istoric este unul dintre mijloacele eficiente în acțiunea de educație patriotică. Figura marilor voievozi — dacă este bine interpretată și conturată — rămîne neștearsă toată viața din memoria fiecăruia. Ar trebui explorate mai mult și etapele mai puțin cunoscute din istoria noastră. Mă gîndesc la acelea care nu sînt sau sînt foarte puțin luminate de izvoare scrise. Prin filmele **Dacii** și **Burebista** s-a făcut un important pas înainte, dar rămîne încă mult de făcut și de adîncit înapoi, în timp, pînă la izvoarele primare ale istoriei noastre.

3. Nu cred că ilustrativismul este întotdeauna nociv, decît dacă intră în zona exagerării. Ilustrarea trebuie să fie sobră, simplă, lipsită de «zorzoane». Sobrietatea este necesară și pentru ușurarea înțelegerii conținutului unui film istoric.

Prof. dr. docent Dumitru BERCIU

Un mare căpitan de oști, dar și un om de cultură, un diplomat rafinat: *Mihai Viteazul (scenariul:* **Titus Popovici;** *regia:* **Sergiu Nicolaescu; cu Amza Pellea și Alexandru Repan)**

Dacă nu vezi omul, fă matematică!

1. Cred că pentru orice spectator, un film istoric nou este promisiunea unei reușite care să ne îngăduie să înțelegem mai bine episoade, fenomene, oameni de altădată prin mijloacele cinematografiei. După cum cerem științelor istorice să ne restituie trecutul prin informații și judecăți exacte, la fel așteptăm de la arta filmului să ne ajute să vedem și să trăim trecutul prin mijloacele specifice acestei arte. Cine iubește filmul istoric nu are, la drept vorbind, predilecții tematice, ci numai exigențe privind autenticitatea atmosferei, sinceritatea mesajului, calitatea reconstituirii. În treacăt fie-zis, dacă acceptăm nu numai «marea», dar și «mărunta» istorie (la petite histoire fait la grande histoire), sfera filmului istoric se amplifică pînă la cuprinderea oricărui subiect din trecut relatat cu respect pentru idei, ambianță, caractere, culoare.

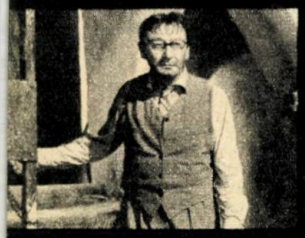
2 și **3.** În raport cu bogăția și cu varietatea de teme oferite de trecutul poporului nostru (mari prefaceri socio-politice și culturale, evenimente memorabile, fapte de eroism, personaje complexe, creații de excepție, fenomene specifice nouă etc.), filmul istoric românesc este abia la începuturile lui. Ar fi mai ușor de

Epoca istorică cel mai des explorată de cineaștii noștri: *Buzduganul cu trei peceți (scenariul:* **Eugen Mandric;** *regia:* **Constantin Vaeni; cu Victor Rebengiuc, Cornel Fugașin, Olga Bucătaru, Andrei Finți, Cornel Nicoară și Papil Panduru)**

Ștefan Ciobotărașu, Ilarion Ciobanu

1961

Setea
R. Mircea Drăgan; *Sc:* Titus Popovici; *I:* Alexandru Roșianu; *Dc:* Liviu Popa; *M:* Theodor Grigoriu.
Cu: George Calboreanu, Colea Răutu, Ilarion Ciobanu, Flavia Buref, Jules Cazaban, Sandu Sticlaru.
Înfăptuirea reformei agrare într-un sat din Ardeal. Ecranizarea romanului omonim al lui Titus Popovici.



Fory Etterle

Soldați fără uniformă
R și *Sc:* Francisc Munteanu; *I:* Grigore Ionescu; *Dc:* Giulio Tincu, *M:* Theodor Grigoriu.
Cu: Liviu Ciulei, Colea Răutu, Mircea Constantinescu, Fory Eterle.
Eroismul, spiritul de sacrificiu care au însuflețit oamenii cei mai obișnuiți în lupta pentru curățarea întregului teritoriu al țării de trupele germane. Film de război.

Viorica Popescu, Virgil Florescu

1962

Străzile au amintiri
R: Manole Marcus; *Sc:* Dimos Rendis, Ion Grigorescu; *I:* Gheorghe Fischer; *Dc:* Constantin Simionescu; *M:* Tiberiu Olah.
Cu: Antoaneta Glodeanu, Silviu Stănculescu, Viorica Popescu.
Prigoana dezlănțuită în timpul ocupației naziste împotriva comuniștilor de pe Valea Prahove

Colea Răutu

1963

Lupeni '29
R: Mircea Drăgan; *Sc:* Nicolae Țic, Eugen Mandric, Mircea Drăgan; *Dc:* Liviu Popa; *M:* Theodor Grigoriu.
Cu: Colea Răutu, George Calboreanu, Ștefan Ciobotărașu, Costel Constantinescu, Ilarion Ciobanu.
Evocarea unui moment important din lupta minerilor de pe Valea Jiului, omagiu adus celor ce s-au jertfit pentru dreptate socială.

Vasile Ichim

Cerul n-are gratii
R și *Sc:* Francisc Munteanu; *I:* Grigore Ionescu; *Dc:* Giulio Tincu; *M:* Radu Șerban.
Cu: Vasile Ichim, Anda Caropol, Ștefan Ciobotărașu, Liviu Ciulei, Cela Dima.
Lupta antifascistă a uteciștilor în ultimii ani de «neutralitate» ai României

Emanoil Petruț

Tudor
R: Lucian Bratu; *Sc:* Mihnea Gheorghiu; *I:* Costache Ciobotaru; *Dc:* Nicolae Teodoru, Filip Dumitriu; *M:* Gheorghe Dumitrescu.
Cu: Emanoil Petruț, George Vraca, Alexandru Giugaru, Geo Barton, George Mărută.
Film închinat lui Tudor Vladimirescu și pandurilor săi, revoluției de la 1821.

Șerban Cantacuzino, Ștefan Iordache

1964

Străinul
Sc: Titus Popovici; *I:* Octavian Basti, Gheorghe Viorel Todan; *Dc:* Marcel Bogos, Guță Stirbu; *M:* Mircea Istrate.
Cu: Ștefan Iordache, Irina Petrescu, Șerban Cantacuzino, George Calboreanu, Ștefan Ciobotărașu.
Ecranizarea romanului omonim de Titus Popovici, care surprinde momentul Eliberării în mediul specific al unui oras transilvănean.

Silviu Stănculescu

La patru pași de infinit
R și *Sc:* Francisc Munteanu; *I:* Vasile Oglindă; *Dc:* Giulio Tincu; *M:* George Grigoriu.
Cu: Silviu Stănculescu, Cella Dima, Mircea Șeptilici.
Un episod din lupta din ilegalitate a comuniștilor în timpul celui de al doilea război mondial,

recapitulat puținul trecut care a fost pînă acum tratat în filme, decît imensul fond istoric încă nevalorificat. Aș lăsa deci alegerea zonelor și temelor în grija realizatorilor viitoarelor filme, potrivit informației și înțelegerii fiecăruia, deoarece sînt convins că mai toate momentele istoriei noastre cuprind ceea ce poate duce la reușita unei opere cinematografice; mesaj, cadru larg de creație artistică, inedit, caractere puternice și seducătoare prin omenescul, dar mai ales prin omenia lor. Singura recomandare pe care aș face-o deopotrivă regizorilor, scenariștilor și actorilor filmelor istorice, o extrag — nu prima oară — din remarca profundă adresată de Nicolae Iorga istoricilor înșiși: «În istorie nu este vorba numai de noțiuni și de jocul tragic sau comic al unor anumite grupe umane, ci de fiecare dată, **ai de-a face cu oameni.** Dacă nu ești capabil să recreezi un om, să-l faci la loc după lămuririle pe care le ai și cu ceea ce poți adăuga din fondul dumitale, atunci să nu scrii istorie. Trebuie să înțelegi un popor ca un popor, un stat ca un stat, dar și omul ca om cu toate rosturile lui. Dacă nu vezi omul, fă fizică, matematică, ori ce vrei, dar nu te amesteca într-un domeniu în care se cere să fii capabil de a face omul la loc cum a fost. Este un fel de **vis poetica,** necesară în tot ce privește pe om».

Această recomandare a savantului care a trasat pînă acum cel mai profund și mai luminos drum în istoriografia românească este adresată nu numai specialiștilor, ci oricui vrea cu mijloacele literelor sau artelor să evoce trecutul: scriitori, pictori, sculptori, cineaști. Timpul conferă trecutului un caracter sacru. Nu putem răscoli faptele înaintașilor fără reverență și, mai ales, fără competență. A le ignora viața, simțămintele, idealurile și a le atribui atitudini, cuvinte după bunul nostru plac este o impietate. Îndrăznesc să afirm că filmul **istoric** impune realizatorilor săi o etică superioară filmului de **ficțiune.**

Prof. dr. Virgil CÂNDEA

Fără exagerări retorice, fără „îngroșări"

1. Raportul dintre speranțele și temerile cu care cineva se hotărăște să urmărească un film istoric depinde, cred, în mare măsură, de firea persoanei respective, de doza de optimism (sau, dimpotrivă, de pesimism) cu care e înzestrată. Personal sînt un optimist și de aceea, în ciuda anumitor experiențe, nutresc de fiecare dată speranța că voi vedea un film istoric bun. Mă grăbesc să adaug că această speranță este întreținută de cîteva excelente filme istorice românești pe care am avut

Filmul care portretizează un domnitor, reconstituind minuţios o bătălie: *Ştefan cel Mare — Vaslui 1475 (scenariul:* **Profira Sadoveanu, Constantin Mitru, Mircea Drăgan;** *regia:* **Mircea Drăgan; cu Gheorghe Cozorici şi Violeta Andrei)**

prilejul să le văd de-a lungul anilor.

În ce constă speranţa? În ideea că filmul la care mă duc va şti să reflecte, mai presus de amănuntele mai mult sau mai puţin spectaculare, atmosfera epocii şi mentalitatea personajelor evocate pe ecran. Şi în ideea că filmul va respecta adevărul istoric în esenţa sa, ferindu-se în egală măsură să contrazică fapte şi situaţii bine stabilite şi cunoscute şi să se transforme din film artistic în film documentar.

Îmi doresc apoi (dar cît de rar mi s-a împlinit pînă acum această dorinţă!) să fiu scutit de exagerările retorice pe care — nu mă sfiesc s-o spun — le-am întîlnit în proporţii variabile în toate filmele istorice româneşti pe care le-am văzut. Poate părea curios, dar aş prefera un film modernizator ca spirit (ceva în genul pieselor cu subiect istoric ale lui Bernard Shaw) unui film reflectînd corect o epocă demult trecută, dar în care se fac auzite din cînd în cînd lozincile zilelor noastre.

Există apoi în multe dintre filmele noastre istorice anumite «îngroşări», anumite sublinieri insistente, lipsite de discreţie, care mă fac întotdeauna să mă gîndesc că realizatorii îi consideră pe spectatori prea stupizi ca să înţeleagă singuri sensul faptelor, al acţiunilor, al gesturilor, avînd nevoie să li se explice totul ca la şcoală.

Şi mai există adeseori lungimi de-a dreptul supărătoare şi gesturi teatrale şi multe prezentări idilice. Dar eu sper, de fiecare dată, că filmul la care ma duc va fi lipsit de asemenea cusururi.

Cît despre temeri, le-aş putea condensa într-una singură: teama că speranţele îmi vor fi iarăşi înşelate. Cum vă spuneam, însă, rămîn optimist şi... mă duc în continuare la filmele istorice.

2. Aş spune că istoria intervine în filmele noastre mai cu seamă în două feluri: prin plasarea unor personaje obişnuite, dar fictive, în situaţii istorice binecunoscute şi prin evocarea unor personalităţi mai ales politico-militare şi a unor evenimente de acelaşi ordin. Desigur, numai a doua modalitate reprezintă filmul istoric propriu-zis. În această privinţă, cred că limitele pe care cineaştii noştri şi le-au pus sînt prea înguste, nejustificat de înguste. Istoria neamului românesc este bogată şi în altfel de personalităţi, care au adus contribuţii de seamă, depăşind uneori graniţele ţării, în ştiinţă, artă, cultură. De ce oare sînt atît de rare filmele istorice (biografice) închinate unor asemenea personalităţi? E foarte bine că avem filme despre Ştefan cel Mare şi despre Mihai Viteazul, dar de ce n-am avea unul despre Miron Costin sau despre Petru Maior? Mi se pare că cinematografia română are la îndemînă o zonă istorică foarte vastă, parte integrantă a epopeii naţionale, care aşteaptă să fie explorată. Cu puţin curaj şi cu multă muncă rezultatele pot fi foarte bune.

3. Dacă înţeleg bine termenul de «ilustrativism», atunci cred că ilustrativismul într-un film istoric este foarte nociv. El sărăceşte conţinutul de idei al filmului şi-l lipseşte de virtuţi artistice. Într-un cuvînt, îl lipseşte de viaţă, de tot ceea ce ar putea să-l facă într-adevăr un film istoric. Dacă-mi îngăduiţi o comparaţie din propriul meu domeniu de activitate, aş spune că un film păcătuind prin ilustrativism nu se ridică mai sus (sau nu cu mult mai sus) decît ilustraţiile dintr-un manual de istorie. El poate, în acest caz, să transmită unele cunoştinţe, dar nu să emoţioneze, şi în felul acesta, abdică de la misiunea sa. Căci filmul istoric trebuie să fie, în primul rînd, artă.

Prof. dr. Hadrian DAICOVICIU

Să aducem mai multă cultură în filmul istoric

1. De obicei intru în sala de spectacol cu speranţa că voi vedea un

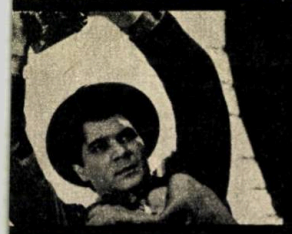
Gina Patrichi, Victor Rebengiuc

1965

Pădurea spînzuraților
R: Liviu Ciulei; *Sc:* Titus Popovici; *I:* Ovidiu Gologan; *Dc:* Giulio Tincu; *M:* Theodor Grigoriu.
Cu: Victor Rebengiuc, Liviu Ciulei, Ștefan Ciobotărașu, György Kovacs, Ana Szeles, Gina Patrichi.
Drama de conștiință trăită de un român din Ardeal în timpul primului război mondial; transpunere cinematografică a romanului lui Liviu Rebreanu.

Dina Cocea

Neamul Șoimăreștilor
R: Mircea Drăgan; *Sc:* Alexandru Struțeanu, Constantin Mitru; *I:* George Cornea; *Dc:* Constantin Simionescu; *M:* Theodor Grigoriu.
Cu: George Calboreanu, Ștefan Ciobotărașu, Colea Răutu, Dina Cocea, Vasile Boghiță.
Ecranizare a romanului omonim de Mihail Sadoveanu, inspirat din lupta răzeșilor moldoveni pentru dreptate socială la începutul secolului al XVI-lea.



Ion Besoiu

Cartierul Veseliei
R: Manole Marcus; *Sc:* Ioan Grigorescu, Manole Marcus; *I:* Alexandru Întorsureanu; *Dc:* Nicolae Teodoru, Filip Dumitriu; *M:* George Grigoriu.
Cu: Maria Clara Sebök, Adrian Moraru, Tanti Cocea, Toma Caragiu, Viorica Farkaș, Ilarion Ciobanu.
Viața și lupta muncitorilor dintr-o mahala bucureșteană în perioada imediat premergătoare marilor greve din 1933.

Ileana Dunăreanu

1966

Duminică la ora șase
R: Lucian Pintilie; *Sc:* Ion Mihăileanu, Lucian Pintilie; *Dc:* Aureliu Ionescu; *M:* Radu Căplescu.
Cu: Irina Petrescu, Eugenia Popovici, Ileana Dunăreanu.
Tragica poveste de dragoste a doi tineri angajați în mișcarea antifascistă.

Toma Caragiu, George Constantin

Procesul alb
R: Iulian Mihu; *Sc:* Eugen Barbu; *Dc:* Liviu Popa; *M:* Anatol Vieru.
Cu: Iurie Darie, Marga Barbu, Gina Patrichi, George Constantin, Toma Caragiu.
Inspirat din paginile romanului «Șoseaua Nordului» de Eugen Barbu, filmul reconstituie momentul-cheie al actului istoric de la 23 August 1944.

Emil Botta

Răscoala
R: Mircea Mureșan; *Sc:* Petre Sălcudeanu, *I:* Nicu Stan; *Dc:* Marcel Bogos; *M:* Tiberiu Olah.
Cu: Ilarion Ciobanu, Nicolae Secăreanu, Matei Alexandru, Emil Botta, Ion Besoiu.
Ecranizarea romanului lui Liviu Rebreanu, evocare a izbucnirii pojarului de la 1907 în sudul țării și a înăbușirii sîngeroase a acestuia.

Marga Barbu, Ion Besoiu

Haiducii
R: Dinu Cocea; *Sc:* Eugen Barbu, Nicolae Mihail, Mihai Opriș; *I:* George Voicu; *Dc:* Nicolae Teodoru, Filip Dimitriu; *M:* Mircea Istrate.
Cu: Ion Besoiu, Marga Barbu, Amza Pellea, Alexandru Giugaru.
Lupta justițiară a haiducilor în întunecata epocă fanariotă, pe canavaua căreia sînt brodate aventurile unor eroi legendari.

Margareta Pîslaru, Ion Dichiseanu

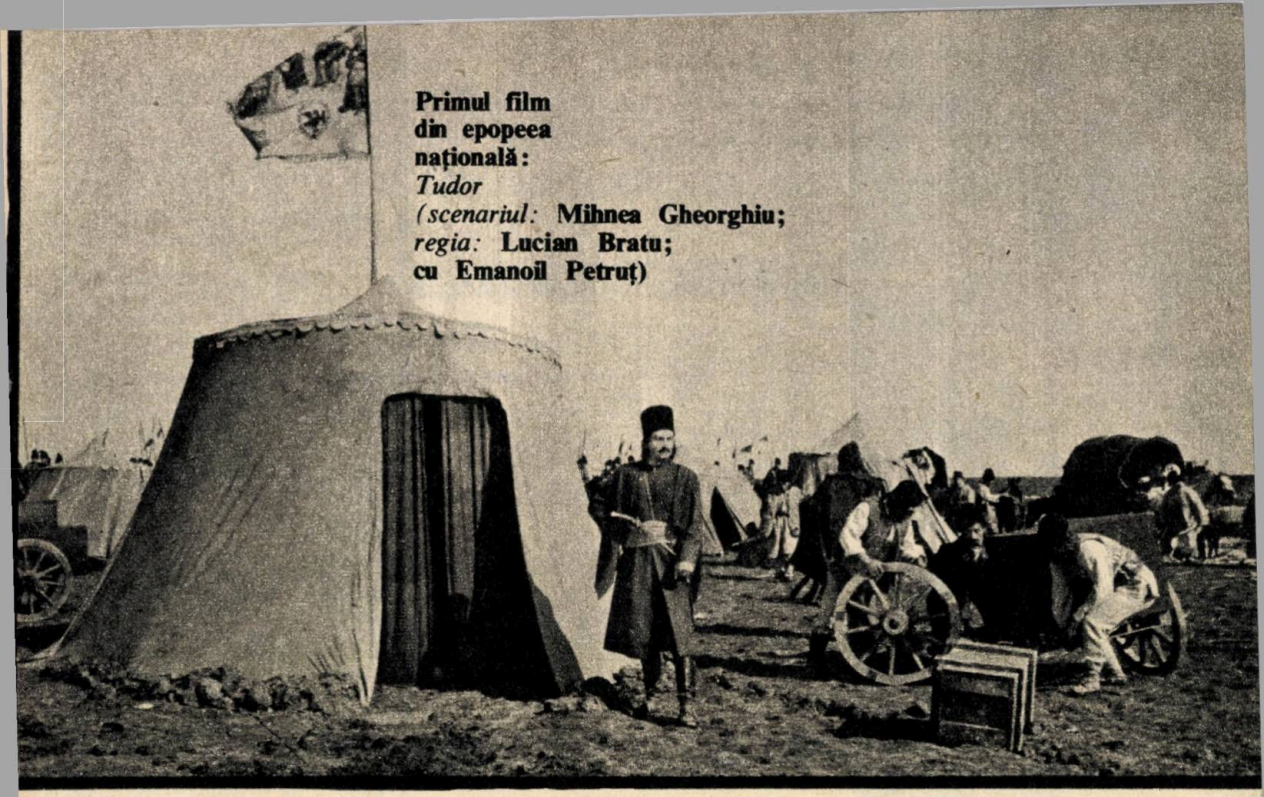
Tunelul
R: Francisc Munteanu; *Sc:* Gheorghe Vladimirov, Francisc Munteanu; *I:* Aleksandr Selenkov, Iolanta Cen-Ju-Lan; *Dc:* Marcel Bogos; *M:* George Grigoriu
Cu: Aleksei Loktev, Ion Dichiseanu, Valentina Maleavina, Margareta Pîslaru, Florin Piersic.
Coproducție româno-sovietică.
Film de război centrat pe operațiunea curajoasă de comando a unor ostași români și sovietici, împotriva hitleriștilor.

film captivant — capabil, adică să-ți subjuge inteligența și sentimentele pentru a te face să înțelegi de unde vine lumea în care trăiești. Temerea este că aș putea asista la o prelegere foarte didactică, avînd drept punct culminant discursul eroului principal. Filmele istorice pe care le-am văzut în anii din urmă mi-au dat un generos răspuns speranțelor, în cea mai mare parte.

2-3. Mi se pare că marile momente din devenirea poporului nostru au fost redate în filme. Deci nu spre căutarea unor episoade scăpate din vedere cred că ar trebui să se îndrepte cineaștii noștri, ci spre amplificarea cadrului în care plasăm scena spectacolului. Am convingerea că o mai amplă referire la istoria europeană și uneori universală ar fi profitabilă spectatorului nostru și, în același timp, pătrunderii culturii noastre în circuit universal. Gîndiți-vă la faptul că Vlad Țepeș, Mihai Viteazul, Bălcescu au trăit în mijlocul evenimentelor din vremea lor; ca atare nu avem de ce să-i înfățișăm ca pe niște oameni legați doar de locul în care s-au născut, ci și implicați în marile curente ale istoriei europene. Imaginați-vă un film despre Bălcescu în care nu s-ar vorbi despre studiile lui la biblioteca poloneză din Paris sau despre tenacitatea cu care a pledat cauza română la Londra.

Amplificarea cadrului ar trebui urmărită și într-o a doua direcție, anume îmbogățind scenariul cu mai multă cultură. Mai întîi prin mai insistenta implicare a monumentelor, a picturii, a muzicii, a literaturii noastre în film. Îmi imaginez un film despre epoca brancovenească în care să apară sculpturile de la Mogoșoaia, feroneria din multe locuri, scene din fresca de la Hurez, fragmente din muzica timpului. Istoriografia noastră a conturat un umanism românesc în această epocă de puternică iradiere culturală și ar fi păcat ca ceea ce au cucerit istoricii să nu aibă ecou în filmul istoric.

Apoi, cultura înseamnă un anume mod «cultivat» de exprimare și comportare, care respinge vulgaritatea și frazele anodine; mai multă grijă arătată dialogurilor și dicțiunii actorilor cred că se impune a fi luată în considerare cu prioritate. Am văzut cu toții la televiziune seriale cu subiecte din istoria europeană în care dicțiunea actorilor era pur și simplu fascinantă, contribuind enorm la «subjugarea» spectatorului. În acțiunea culturală, filmul are azi un rol mai mare decît cartea și de aceea nu poate lăsa pe un plan secundar istoria civilizării. De exemplu, Mihai Viteazul a fost un mare căpitan, dar și un om de cultură; ca atare el nu poate vorbi cu diplomații așa cum se vorbește deobicei cu trupa de soldați. Eroii se impun a fi personaje cu o bogată viață interioară, cu diverse registre de exprimare, cu moduri felurite de a



Primul film din epopeea națională: *Tudor* *(scenariul:* **Mihnea Gheorghiu;** *regia:* **Lucian Bratu; cu Emanoil Petruț)**

umbla și de a mișca mîinile. În această zonă a culturii noastre, cu o bogată istorie, mai este mult de cercetat și de înfățișat.

Dr. Alexandru DUȚU

Cineaștii să stea la sfat mai mult cu istoricii

Datoria cineastului: a menține ipoteza imaginată în spiritul adevărului istoric *Dacii (scenariul:* **Titus Popovici;** *regia:* **Sergiu Nicolaescu; cu Amza Pellea)**

1. Cu speranța îmbogățirii cu un nou act de cultură. Cu dorința de a fi sădite în conștiința noastră noi valori proprii istoriei poporului român. Spun aceasta, deoarece atunci cînd dezvăluim trecutul, de fapt ne căutăm și ne dezvăluim pe noi, căutîndu-ne legitimarea faptelor contemporane. Urmăresc filmul cu emoția firească a iubitorului de istorie, dar și cu încordarea profesionistului cercetător. Nu sper și nici nu vreau ca filmul să fie expresia fidelă a faptelor istorice din trecut, dimpotrivă, caut în film virtuți pe care noi istoricii, mai greu le putem evidenția în monografiile, studiile cantonate în rigorile științifice. Aceste virtuți reprezintă adesea «miezul» nevăzut al faptelor, al evenimentelor istorice. Am uneori și temeri privind licențele (existente într-un evantai foarte larg), privind acele lucruri care nu corespund aspectelor concrete ale cronologiei, portretelor marilor personaje etc. Am rezerve crescînde la un anume gen de filme istorice cu tentă conflictuală militară. Sigur, poporul nostru a înscris numeroase pagini de eroism și a fost silit să poarte nu o dată războaie de apărare. Nu pot lipsi filmele istorice cu asemenea teme, dar nu trebuie ca acestea să predomine. Chiar și în filmele cu conflicte militare trebuie să cuprindem mai mult valorile permanențelor noastre istorice care, insist, nu sînt «războinice».

2. Aș recomanda mai întîi dialoguri mai substanțiale ale regizorilor, scenariștilor, actorilor cu oamenii de știință istorici. Chiar înainte

Draga Olteanu-Matei. Mihai Berechet

Golgota
R: Mircea Drăgan; *Sc:* Nicolae Ţic, Mircea Drăgan; *I:* George Cornea; *Dc:* Constantin Simionescu; *M* Theodor Grigoriu.
Cu: Draga Olteanu, Ioana Drăgan, Viorica Farkaş, Violeta Andrei.
Periplu tragic al văduvelor unor mineri ucişi la Lupeni în 1929, imediat după reprimarea sîngeroasă a grevei.

1967

Amza Pellea. Pierre Brice

Dacii
R: Sergiu Nicolaescu; *Sc:* Titus Popovici; *I:* Costache Ciubotaru; *Dc:* Liviu Popa, Viorel Ghenea; *M:* Theodor Grigoriu.
Cu: Amza Pellea, Pierre Brice, Emil Botta, György Kovacs, Georges Marchal.
Film istoric ce îşi propune să oglindească rezistenta poporului dac condus de Decebal în faţa legiunilor lui Domiţian. Prima superproducţie românească.

Gh. Ionescu-Gion. Silviu Stănculescu

Cerul începe la etajul III
R şi *Sc:* Francisc Munteanu; *I:* Nicolae Girardi; *Dc:* Aureliu Ionescu; *M:* Temistocle Popa.
Cu: Silviu Stănculescu, Matei Alexandru, Gheorghe Ionescu-Gion, Emil Hossu.
Drama războiului şi urmările ei peste ani, în conştiinţa unui fost ilegalist.

1968

Olga Tudorache. Jean Lorin Florescu. Marian Hudac

Răpirea fecioarelor
R: Dinu Cocea; *Sc:* Eugen Barbu, Mihai Opriş, Dinu Cocea; *I:* George Voicu; *Dc:* Marcel Bogos; *M:* Mircea Istrate.
Cu: Emanoil Petruţ, Marga Barbu, George Constantin, Toma Caragiu, Olga Tudorache.
Al doilea film de aventuri din seria iniţiată cu «Haiducii».

Marga Barbu. Emanoil Petruţ. George Constantin

Răzbunarea haiducilor
R: Dinu Cocea; *Sc:* Eugen Barbu, Mihai Opriş, Dinu Cocea; *I:* George Voicu; *Dc:* Marcel Bogos; *M:* Mircea Istrate.
Cu: Emanoil Petruţ, Marga Barbu, George Constantin, Toma Caragiu, Olga Tudorache.
Al treilea film de aventuri haiduceşti.

Antonella Lualdi. Richard Johnson

Columna
R: Mircea Drăgan; *Sc:* Titus Popovici; *I:* Nicu Stan; *Dc:* Liviu Popa; *M:* Theodor Grigoriu.
Cu: Richard Johnson, Antonella Lualdi, Ilarion Ciobanu, Ştefan Ciobotăraşu, Gheorghe Dinică.
Film istoric. Evocare a începutului formării poporului român după înfrîngerea dacilor de către romani.

1969

Ion Caramitru. Brîndusa Hudescu

Baladă pentru Măriuca
R: Constantin Neagu, Titel Constantinescu; *Sc:* Călin Gruia, Titel Constantinescu; *I:* Gheorghe Viorel Todan; *Dc:* Filip Dumitriu, Nicolae Teodoru; *M:* Grigore Iosub.
Cu: Brîndusa Hudescu, Ion Caramitru, N.N. Matei, Sabina Muşatescu.
Mărăşeşti 1917, văzut prin povestea sacrificiului eroic al unei fetiţe.

Ioana Drăgan. Ilarion Ciobanu

Războiul domniţelor
R: Virgil Calotescu; *Sc:* Alecu Ivan Ghilia; *Dc:* Constantin Simionescu; *M:* Theodor Mitache.
Cu: Ştefan Ciobotăraşu, Ilinca Tomoroveanu, Ilarion Ciobanu, Amza Pellea, Ioana Drăgan.
Film de aventuri inspirat din lupta răzeşilor moldoveni din secolul al XVI-lea, împotriva cotropitorilor străini.

de realizarea scenariului este util ca autorii, pe lîngă studierea lucrărilor tipărite, a documentelor, să stea puţin la sfat cu unul sau mai mulţi istorici. Şi regizorii pot dialoga fructuos cu istoricii în faza creaţiei artistice, nu numai pentru respectarea cadrului minim de adevăr istoric dar şi pentru îmbogăţirea conţinutului de idei al filmului.

Mi se pare folositor a aşeza laolaltă cineaşti, fie vîrstnici sau tineri, cu istorici — într-un colocviu deschis, în care să-şi schimbe gîndurile de bine, gînduri responsabile pentru destinele culturii noastre. Se va putea astfel depăşi obişnuitul sistem de conclucrare cu istoricii, solicitaţi doar drept «consultanţi».

Anticipez cîteva convingeri pe care le-aş susţine într-o asemenea întîlnire cu cineaştii. De exemplu, pentru istoria antică şi medievală, există infinite surse de inspiraţie autohtonă, în care nu predomină conflictele militare ci autentica spiritualitate românească, marcată de simţăminte prieteneşti faţă de popoarele vecine, de sentimentul cinstei, al adevărului, al generozităţii — trăsături de înaltă ţinută morală. Aici ne aflăm în cîmpul eticii filmului istoric, o etică pe care cercetătorii nu o pot reda aşa cum o poate face filmul. Istoria noastră bimilenară are o nepreţuită încărcătură, dată nu de vitreziile războaielor, ci mai ales de forţa muncii şi creativităţii poporului, de bogăţia culturii noastre — poezie, baladă, cîntec, port, obiceiuri şi credinţe străvechi. Aceste valori le-am incorporat în moştenirea contemporană şi răzbat din modul cum ne-am eliberat la mijlocul acestui secol, din modul cum ne-am făcut revoluţia, din felul în care construim socialismul şi sîntem prezenţi în lume purtînd steagul păcii, al bunei înţelegeri între popoare.

Istoricii au scris şi scriu despre adevărurile trecutului şi au datoria să scrie şi mai mult şi mai bine, spre a fi utili şi prezentului şi viitorului. Mărturisesc însă, la modul cel mai colegial, confraţilor care fac dramaturgie, roman sau film cu conţinut istoric, că prin atributele noastre de cercetători nu vom reuşi să relevăm marea frumuseţe a acestui popor, nobleţea lui spirituală, aplecarea sa spre buna înţelegere între popoare. Recompunerea istoriei româneşti prin film este o mare speranţă pe care o văd împlinită ca o datorie faţă de poporul nostru. Văd această recompunere ca o vastă frescă dramatică în care trebuie evidenţiată prezenţa românească în circuitul valorilor universale, cu specificitatea sa inconfundabilă.

Dr. docent Titu GEORGESCU

Mai cu folos ar fi ca istoricul să fie consultat din faza documentării

1. Cu ce speranţă? Mai curînd aş spune ce aşteptăm.

Filmul istoric este o necesitate. El redă — cu alte mijloace decît acelea ale cercetării de specialitate — o etapă, un eveniment, o personalitate, un fragment de civilizație. Reprezintă o necesitate întrucît filmul nu mai poate fi despărțit de formarea omului contemporan, lucru pe care îl știm și îl simțim cu toții.

Așadar, ce așteptăm? Să vedem și să fim într-un fel participanți la fragmentul de istorie pe care filmul îl recompune.

Temeri? Ca spectator, am o temere: aceea de a fi obligat să urmăresc dialoguri lungi, fraze răsunătoare și încărcate de adjective, declarații retorice, toate prezente, fie că este vorba de secole mai depărtate sau de etape mai apropiate nouă

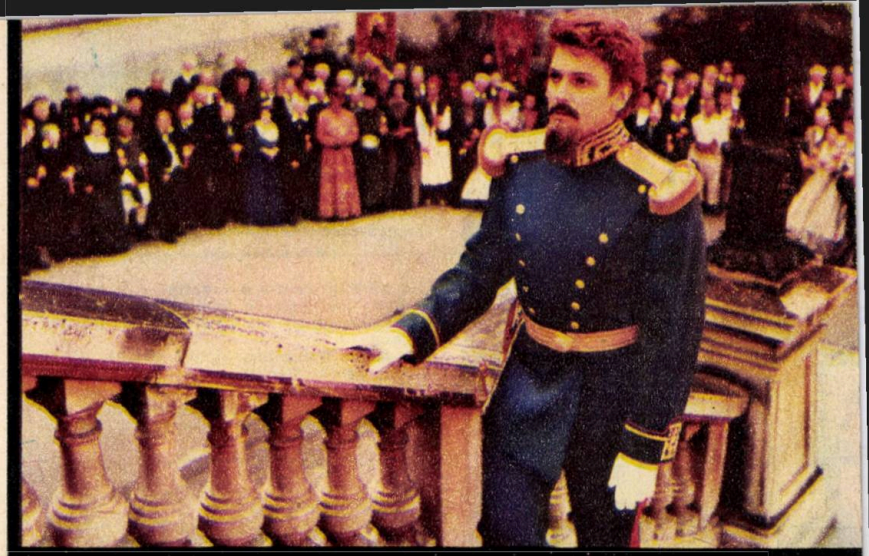
Dacă scenariul urmărește să recompună un moment al istoriei cît mai apropiat de ceea ce va fi fost, atunci se cuvine să-i lăsăm pe oamenii timpului să gîndească și să vorbească în felul ce le-a fost propriu și nu într-o rostire pe care noi, cei de astăzi, le-o atribuim cu tot dinadinsul. Dacă țelul filmului este de a proiecta pentru noi cei de astăzi sensurile unor evenimente sau desfășurări ale trecutului, atunci se utilizează, firesc, vorbirea de astăzi, vorbire în care spectatorul nu dorește să audă expresii-șablon, lozinci sau lecții de comportare ostentativ prezentate.

2. Nu îndrăznesc să dau recomandări. Socot că avem în film oameni ce stăpînesc bine meseria, la nivel european, și le doresc să aibă răgazul și posibilitatea să și-o facă cît mai bine. Să-mi fie îngăduită o sugestie privind colaborarea cineaștilor cu istoricii. În mod obișnuit, istoricul este chemat ca un consultant. Cum orice autor de scenariu a făcut în prealabil o oarecare documentare, a cercetat lucrări și mărturii, consultantul constată meritele scenariului și propune desigur nuanțări, întregiri, unele modificări ale textului.

Mult mai de folos ar fi ca istoricul să fie consultat încă din faza documentării, adică să pună la dispoziție bibliografia esențială, să stea de vorbă cu autorul scenariului, să relieteze unele sensuri majore ale temei de studiu, să prezinte, într-un cuvînt, cu mijloacele proprii cercetării istorice tot ceea ce el socotește semnificativ pentru documentare. Apoi să-l lase pe autor să lucreze și, o dată încheiat textul, istoricul-consultant să citească scenariul (din punctul său de vedere), fiind astfel și primul viitor spectator al filmului. În acest fel rezultatele ar putea fi mai cuprinzătoare.

3. Ca în toate lucrurile, ar trebui păstrată o dreaptă măsură. Prea multă acțiune văzută și revăzută, film de film, nu mai poate reține interesul spectatorilor. La fel, lipsa acțiunii într-un film istoric nu este firească. Istoria merge înainte indiferent dacă ne place sau nu. Altfel spus, nu sînt pentru o formulă exclusivă — pro sau contra — ci o cumpănire echilibrată și nuanțată a elementelor, așa cum se întîmplă pe termen mai lung în viața tuturor oamenilor, viață care în mod obișnuit respinge exagerările și unilateralitatea.

Prof. dr. Dinu C. GIURESCU



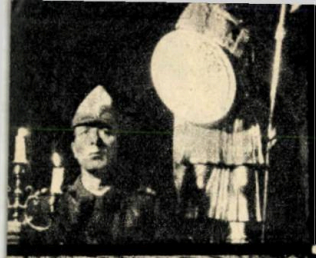
O personalitate istorică nu trebuie neapărat și întotdeauna să apară în rol principal: *Rug și flacără (scenariul și regia:* **Adrian Petringenaru; cu: Florin Piersic în rolul lui Al. Ioan Cuza)**

Un film istoric trebuie să fie și atractiv

1. Mă duc cu speranța de a vedea o imagine cît mai apropiată de reprezentarea mea a evenimentelor respective și cu dorința ca această imagine să fie cît mai dinamică. Mă duc cu temerea că voi vedea o lecție de istorie seacă și didacticistă în care tot ceea ce este mai frumos și mai spectaculos a fost suprimat.

2. Cred că n-ar fi lipsită de interes o trilogie privind perioada veche a geto-dacilor — Darius și geții, Alexandru cel Mare și geții, Lisimah și

Restabilirea unor adevăruri istorice, o sarcină asumată de cineaști: *Vlad Țepeș (scenariul:* **Mircea Mohor;** *regia:* **Doru Năstase; cu Ștefan Sileanu)**



Aristide Teică

1970

Prea mic pentru un război atît de mare
Sc: Dumitru Radu Popescu; *I:* Dinu Tănase; *Dc:* Giulio Tincu; *M:* Corneliu Cezar.
Cu: Mihai Filip, Mircea Albulescu, Gheorghe Cozorici, Jean Constantin, Gheorghe Dinică, Aristide Teică.
Tragedia războiului văzută prin ochii unui copil.

Monica Ghiuță. Matei Alexandru

Doi bărbați pentru o moarte
R: Gheorghe Naghi; *Sc:* Suto Andras, Gheorghe Naghi; *I:* Nicu Stan; *Dc:* Liviu Popa; *M:* Dumitru Capoianu.
Cu: Matei Alexandru, Monica Ghiuță, Ilarion Ciobanu, Ferenc Bencze, Eliodor Kiss.
Dramă psihologică pe fundalul evocator al luptelor pentru eliberarea Transilvaniei, în ultimele zile ale celui de al doilea război mondial.

Valeria Gagealov

Castelul condamnaților
Sc: Nicolae Țic, Mircea Drăgan; *I:* Ovidiu Gologan; *Dc:* Marcel Bogos, Rodica Savin; *M:* Theodor Grigoriu.
Cu: Victor Rogenoiuc, Fory Etterle, Octavian Cotescu, Valeria Gagealov.
Un film de război a cărui acțiune se petrece în prima zi de pace pe frontul din Cehoslovacia.

Violeta Andrei.

Canarul și viscolul
R: Manole Marcus; *Sc:* Ioan Grigorescu; *I:* Alexandru Întorsureanu; *Dc:* Virgil Moise.
Cu: Florin Gabrea, Maria Rotaru, Mircea Albulescu, Ana Szeles, Jean Constantin, Violeta Andrei.
Sacrificiul anonim al unui tînăr utecist aflat la prima sa misiune pe Valea Prahovei în 1933, anul puternicelor mișcări muncitorești din toată țara, ecranizare după nuvela «Lupta cu somnul» de Ioan Grigorescu.

George Motoi

Sentința
R: Ferenc Kosa; *Sc:* Sandor Csori, Ferenc Kosa, Nicolae Țic, Geza Domokos, Ctibor Stitnisky; *I:* Sara Sandor; *Dc:* Anton Krajcovic, Nicolae Teodoru.
Cu: Ferenc Bessenyei, George Motoi, Janos Koltay, Radu Nicolae, Maria Clara Sebök.
Coproducție româno-ungaro-slovacă.
Film istoric dedicat lui Gheorghe Doja, conducătorul războiului țărănesc din 1514

1971

Ioana Bulcă. Amza Pellea

Mihai Viteazul
R: Sergiu Nicolaescu; *Sc:* Titus Popovici; *I:* George Cornea; *Dc:* Nicolae Teodoru, Zoltan Szabo; *M:* Tiberiu Olah.
Cu: Amza Pellea, Olga Tudorache, Ioana Bulcă, Gyorgy Kovacs, Nicolae Secăreanu.

Marga Barbu. Florin Piersic

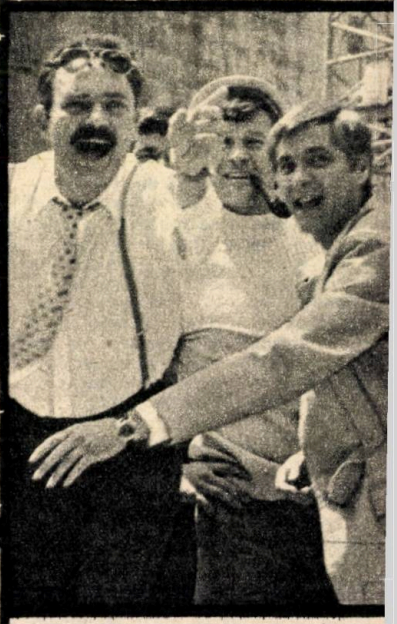
Haiducii lui Șapte cai
R: Dinu Cocea; *Sc:* Eugen Barbu, Mihai Opriș; *I:* George Voicu; *Dc:* Ștefan Marițan; *M:* Mircea Istrate.
Cu: Florin Piersic, Marga Barbu, Colea Răutu, Toma Caragiu, Florin Scărlătescu.
Al patrulea film din seria «Haiducilor».

Aimée Iacobescu

Zestrea domniței Ralu
R: Dinu Cocea; *Sc:* Eugen Barbu, Mihai Opriș; *I:* George Voicu; *Dc:* Ștefan Marițan; *M:* Mircea Istrate.
Cu: Florin Piersic, Marga Barbu, Toma Caragiu, Aimeé Iacobescu, Constantin Codrescu.
Al cincilea film din seria «Haiducilor».

Dromihedes, trilogie care să celebreze victoria geților. Pentru scrierea unor asemenea scenarii există o bază documentară nu prea bogată — aș defini-o mai degrabă lapidară —, dar sigură în privința conținutului real al evenimentelor. Penuria de informație ar putea înlesni ficțiunea cu condiția ca aceasta să fie corect dirijată de un specialist pentru a nu cădea în fantastic. Nu ar lipsi nici elementele spectaculoase ca de pildă uriașa armată a lui Darius sau trecerea Dunării de către Alexandru cel Mare.

3. Un film istoric trebuie să fie în primul rînd atractiv, pentru că altminteri valoarea conținutului nu poate fi apreciată de către public. Deci dacă prin ilustrativism înțelegem reconstituirea bătăliilor sau a unor elemente legate de ambianța epocii, consider că acest ilustrativism nu are nimic nociv, ci dimpotrivă. Totul este să se respecte adevărul istoric și să se evite cu străș-



nicie anacronismele și neglijențele. Ca de pildă, în **Dacii**, unde se vede semnul trigonometric de pe Pietrosul și bornele kilometrice de pe marginea șoselei.

Pe de altă parte, trebuie să se păstreze un echilibru între spectaculos și adevărul istoric. În cadrul acestei relații nu trebuie să se arate prea evident antipatia față de una dintre părți pentru că se poate ajunge la o deformare periculoasă a istoriei. De pildă, romanii nu au fost toți niște isterici și niște impulsivi așa cum ne-ar lăsa să credem figurile de împărați aduse pe ecran, după cum nici dacii nu au fost toți niște sfătoși. Același lucru este

valabil și pentru fapte. Nu e bine ca dintr-un film despre daci și romani să rezulte că dacii au fost întotdeauna învingători, cînd în realitate au avut și pierderi mari. După cum nu există războaie numai de apărare și războaie numai de agresiune. Iar un film care prezintă corect situația, are meritul că luptă împotriva războiului în general, împotriva violenței.

Avînd menirea de a educa, dar și de a distra spectatorul, de a-i oferi acestuia un spectacol plăcut și totodată științific, filmul istoric trebuie să evite schematismul și în același timp să nu alunece în film de aventuri (greșală pe care o face **Cantemir**). Poate că prototipul ideal ar fi **Alexandr Nevski** de Eisenstein.

Dr. Alexandru VULPE

O victorie certă în marea bătălie a filmului istoric românesc: *Întoarcerea lui Vodă Lăpușneanu* **(un film de Malvina Urșianu; cu Silvia Popovici și Val. Paraschiv)**

Faptele, evenimentele, dar mai ales semnificația lor politică: *Puterea și Adevărul (scenariul:* **Titus Popovici,** *regia:* **Manole Marcus; cu Mircea Albulescu, Ion Besoiu)**

«Determinante rămîn: jocul convingător al actorilor, absența grandilocvenței, absența notei false»: *Facerea lumii (scenariul:* **Eugen Barbu;** *regia:* **Gh. Vitanidis; cu Clody Bertola și Marga Barbu)**

Istoric poate fi și filmul despre anonimii care au făurit istoria

1. În primul rînd — pare ciudat, poate — că eu ca istoric și istoric al artei merg la filmele istorice cu dorința secretă de a nu le vedea sufocate nici de date istorice, nici de decoruri sau costume de o exactitate «arheologică» fără cusur și în cele din urmă insuportabile. Mă duc la filmul istoric — o categorie atît de vastă în fond, unde stau alături pelicule evocînd oameni și fapte mult îndepărtate și pelicule dedicate evenimentelor din trecutul nostru cel mai apropiat — cu speranța că el va fi înainte de orice, cu mijloacele moderne ale acestei arte și în limbajul ei specific, un prilej de a sugera — nu de «a arăta» — celor de azi, cît de mult, cît de adînc la nivel individual și colectiv deopotrivă, sînt ei continuatorii unui aceluiași flux omenesc neîntrerupt, copărtași ai unor mentalități și psihologii care, oricît s-au preschimbat în trecerea timpului, au rămas fundamental aceleași în datele esențiale ale istoriei omului. Un mare erou antic sau medieval de la noi sau de aiurea, cît de cît familiar amatorului de film și știutorului de istorie — Decebal și Cezar, Țepeș și Richard III — poate fi interesant în secolul nostru, pe ecranul cinematografului, unde prin natura acestuia stilizarea și sinteza precumpănesc, numai în măsura în care traduce o individualitate dramatică și complexă, ale cărei acțiuni și gînduri au resorturi ce nu au dispărut din lume.

Mă mai duc la filmul istoric și cu nădejdea de a vedea într-o zi unul, în care istoria să transpară nu prin cutare celebră sau mai puțin celebră personalitate-cîrmuitor politic, oștean sau cărturar, nu prin uriașe mulțimi puse în mișcare în bătălii și curse de hipodrom, ci printr-o

Silvia Ghelan, György Kovacs

Serata
R și *Sc:* Malvina Urșianu; *I:* Nicolae Girardi; *Dc:* Nicolae Drăgan; *M:* Richard Oschanitzky.
Cu: George Motoi, Silvia Popovici, Gyorgy Kovacs, Cornel Coman, Silvia Ghelan.
Anunțarea comunicatului istoric de la 23 August 1944, moment crucial pentru destinul diferitelor categorii sociale.

Matei Alexandru, Toma Caragiu

Facerea lumii
R: Gheorghe Vitanidis; *Sc:* Eugen Barbu; *I:* Ovidiu Gologan; *Dc:* Liviu Ciulei; *M:* Dumitru Capoianu.
Cu: Irina Petrescu, Colea Răutu, Liviu Ciulei, Virgil Ogășanu, Toma Caragiu, Matei Alexandru.
Prefacerile politice și economice survenite după Eliberare, felul în care acestea au marcat destinul diferitelor pături sociale; ecranizare a romanului omonim de Eugen Barbu.

Carmen Strujac, Florin Piersic

Săptămîna nebunilor
R: Dinu Cocea; *Sc:* Eugen Barbu, Mihai Oprîș, Dinu Cocea; *I:* George Voicu, Julius Druckmann; *Dc:* Liviu Popa, Stefan Maritan, Radu Călinescu, Ioana Cantuniari, Ștefan Preda; *M:* Mircea Istrate.
Cu: Florin Piersic, Marga Barbu, Colea Răutu, Toma Caragiu, Carmen Maria Strujac.
Al șaselea film cu haiduci.

Valeria Seciu

Asediul
R: Mircea Mureșan; *Sc:* Corneliu Leu, Mircea Mureșan; *I:* George Cornea; *Dc:* Marcel Bogos; *M:* Harry Maiorovici.
Cu: Ilarion Ciobanu, Sandu Sticlaru, Sebastian Papaiani, Valeria Seciu, Ion Besoiu.
Instalarea unuia din primii pretecți comuniști din țară la Constanța în 1945, reconstituită cinematografic după modelul romanului «Puterea» de Corneliu Leu

1972

Amza Pellea, Cristian Sofron

Atunci i-am condamnat pe toți la moarte
R: Sergiu Nicolaescu; *Sc:* Titus Popovici; *I:* Alexandru David; *Dc:* Marcel Bogos; *M:* Tiberiu Olah.
Cu: Amza Pellea, Cristian Sofron, Ion Besoiu, Gheorghe Dinică, Ioana Bulcă.
Film psihologic care surprinde lașitatea și dezumanizarea notabilităților dintr-un sat ardelenesc în fața unei situații limită provocată de cel de al II-lea război mondial; ecranizare a nuvelei «Moartea lui Ipu» de Titus Popovici.

Dana Comnea, Mircea Albulescu

Puterea și Adevărul
R: Manole Marcus; *Sc:* Titus Popovici; *I:* Nicu Stan; *Dc:* Nicolae Drăgan; *M:* Tiberiu Olah.
Cu: Mircea Albulescu, Ion Besoiu, Amza Pellea, Octavian Cotescu, Lazar Vrabie, Dana Comnea.
Film politic de reconsiderare critică a evenimentelor politice, economice, sociale care au jalonat procesul edificării socialismului în România, de la 23 August 1944, pînă în anul 1965.

Ion Dichiseanu

Sfînta Tereza și Diavolii
R și *Sc:* Francisc Munteanu; *I:* Nicolae Girardi; *Dc:* Nicolae Drăgan; *M:* Temistocle Popa.
Cu: Ion Dichiseanu, Cornel Coman, Vasile Nițulescu.
O acțiune de comando a ostașilor români în luptele pentru eliberarea Ardealului din toamna anului 1944, film de război.

Aimee Iacobescu, Sergiu Nicolaescu

Cu mîinile curate
R: Sergiu Nicolaescu; *Sc:* Titus Popovici, Petre Sălcudeanu; *I:* Alexandru David; *M:* Richard Oschanitzky, Temistocle Popa.
Cu: Ilarion Ciobanu, Sergiu Nicolaescu, Gheorghe Dinică, George Constantin.
Film de factură polițistă ai cărui eroi, comisarul Roman și inspectorul Miclovan, evoluează în climatul social-politic al Bucureștilor anului 1945.

poveste cît se poate de nespectaculoasă, a unor eroi cît se poate de anonimi ce au făurît la rîndul lor istoria. Dacă mi se va replica, poate, că ideea este necinematografică și fără sorți de izbîndă în cea de a șaptea artă, voi răspunde că nu mai departe în cinematografia noastră a existat un film, un film istoric în cel mai bun înțeles al cuvîntului, ce s-a numit **Duminică la ora 6** în regia inconfundabilă a lui Lucian Pintilie și pe care l-am asemuit de multe ori, pentru mine, cu mari filme poloneze dedicate Rezistenței; și voi mai răspunde că una dintre capodoperele cinematografiei mondiale, în orizontul filmului istoric și în cel al filmului pur și simplu, rămîne **Rubliovul** lui Tarkowski, unde neștiuți de posteritate, zugravi și copii, histrioni și monahi se află împreună într-unul dintre cele mai superbe dialoguri despre om, istorie și artă imaginat în cultura ultimelor decenii.

Bănuiesc că din speranțele cu care mă duc la filmul istoric se pot deduce și temerile pe care le am: teamă de fast, de grandilocvență, de istorie-operetă, de melodramă și de interminabile aventuri ce nu au nici măcar meritul de a fi «de capă și spadă», povestind eventual de-a lungul a patru ore, povestea Cidului în optică americană.

2. Mi-aș lua libertatea să recomand exact acele subiecte din istoria națională pe care le-aș dori transfigurate într-un limbaj modern și sobru, într-o metaforă care să aibă un mesaj cu bătaie lungă printre compatrioții noștri. Există în istoria românească mai veche și nouă, biografii exemplare, cu valoare de simbol pentru noi toți, ca popor și ca indivizi, biografii implicate de fiecare dată în evenimente tumultuoase, ce pot deveni material neprețuit pentru un scenariu cinematografic inteligent și sensibil. Miron Costin, Bălcescu sau Pătrășcanu, iată trei nume ce-mi răsar înainte dintre altele, nu puține. Aș dori să văd un film românesc de **atmosferă istorică** și nu de **descriptivism istoric**, un film care să aducă pe ecran, cît mai fidel de pildă, narația grea de înțelesuri, de culori și de arme a «Principelui» de Eugen Barbu.

3. Cred că în măsura în care ilustrarea unei epoci istorice prin decoruri și costume, de un fast scînteietor, într-o punere în scenă romantică, trece pe primul plan în atenția spectatorului, filmul încetează de a mai fi «istoric» devenind «documentar arhivistic», inventar fastidios, chiar dacă sclipitor, al unor veșminte, interioare și arhitecturi trecute, ce sînt reconstituite, îndeobște, în muzee și nu în săli de cinematograf. Ilustrativismul — căruia nu-i pun niciun fel de ghilimele — rămîne pedant și neinteresant în orice direcție a evocării istorice, de la aceea a savantului la cea a cineastului. El distrage atenția

«Trebuie să dăm filme care să vorbească despre ceea ce a înfăptuit poporul nostru, despre trecutul său glorios de luptă de peste 2000 de ani. Trebuie să dăm filme care să vorbească despre ce fac constructorii socialismului nostru de azi».

Nicolae CEAUȘESCU

Din cuvîntarea la încheierea lucrărilor celui de al II-lea Congres al consiliilor populare. București, septembrie 1980

de la firul ideologic al unui film istoric demn de acest nume și întipărește în memoria spectatorului mai puțin avizat clișee aproximative ale chipului trecutului.

Un decor și un costum trebuie să puncteze evocator — și dacă se poate stilizat plastic — un cadru de film; să fie ales pentru forța de a reînvia o atmosferă, un stil de epocă, în liniile lor generale, fără a fi — repet cuvîntul — «arheologic» exacte, precum cutare frescă cu un ochi uriaș, judecător și atotvăzător dintr-un film de Eisenstein, metaforă superbă pe care creatorii ei nu au luat-o din realitatea ci doar din spiritul artei medievale rusești. Un regizor autentic, secondat de un scenograf de talent, poate recurge la licențe din punctul de vedere al ilustrării — a făcut-o dacă nu mă înșel Laurence Olivier, dar a făcut-o admirabil — cu condiția ca ele să poată da mai mare forță unei idei a filmului. Dar atunci cînd unii în teatru sau în film,regizori sau scenografi de la noi, imaginează încă, pe voievozii evului mediu românesc îmbrăcați în piei și blănuri de oaie, încălțați în opinci și locuind în case de lemn spoite cu var, ideea, pornită din bune intenții, dar și dintr-o infinită candoare culturală, că celebre domnii ale trecutului românesc vor fi avut un caracter patriarhal, rural și democratic — în locul reprezentării unor personaje de dimensiune europeană, ale căror costume, interioare și obiceiuri consunau cu cele ale monarhilor continentului, mărturisesc că mă încearcă amărăciunea și teama. Amărăciunea și teama că acest mod infantil de a ilustra istoria în spectacol poate avea consecințe periculoase în făurirea unor false reprezentări despre trecut, de către un public, care chiar dacă iubește istoria pe care o citește într-o carte, iubește mai întîi — și crede nespus în ea — imaginea dintr-un film despre istorie.

Dr. Răzvan THEODORESCU

Filmul istoric, o viziune a sentimentului patriotic

1. Ce credeți că trebuie să însemne astăzi filmul istoric?

2. Ce înseamnă a fantaza pornind de la istorie?

3. Ce considerați că este determinant într-o reconstituire sau evocare istorică?

Absența notei false

1. Filmul istoric are datoria de a traduce într-o viziune modernă toate faptele mari ale poporului nostru, asta neînsemnînd superficialitate în tratare, improvizații de ordinul exactității sau fraze improbabile. Un film în stil american, cu mare fast, cu o figurație generoasă și mai ales cu cheltuială mare, nu e în stare să egaleze un film sobru dar plin de semnificații. Filmul istoric al zilelor noastre trebuie să fie, mai ales, inteligent.

2. Toate filmele istorice sînt obligate să fantazeze, mai ales cînd e vorba de epoci revolute; lipsa de date istorice sau aproximațiile fatale pot să ducă la fantazări ridicole. De asta trebuie să se îngrijească cel mai mult scenaristul. Evident, nu pot fi evitate anacronismele, dar dacă le scuzăm pe cele ale lui Shakespeare, de ce nu le-am scuza și pe ale altora, dacă întîmplător ar avea geniul marelui Will?

Așa că, fantazați, copii, fantazați...

3. Determinant în reconstituirile sau evocările istorice rămîn veridicitatea faptelor, jocul convingător al actorilor, absența grandilocvenței, absența notei false.

Eugen BARBU

Paradoxal? Nu! Există filme istorice de actualitate

1. Ca să reziste în conștiința spectatorilor — filmul istoric românesc

Vladimir Găitan.

Săgeata Căpitanului Ion
R: Aurel Miheles; *Sc:* Alexandru Mitru; *Dc:* Nicolae Nobilescu; *M:* Lucian Meţianu.
Cu: Vladimir Găitan, Amza Pellea, Ion Besoiu, Mircea Albulescu.
Aventuri războinice şi romantice în timpul domniei lui Vlad Ţepeş.

Octavian Cotescu

Bariera
R: Mircea Mureşan; *Sc:* Teodor Mazilu; *I:* George Cornea; *Dc:* Liviu Popa; *M:* Radu Şerban.
Cu: Octavian Cotescu, Toma Caragiu, Ion Besoiu, Gina Patrichi.
Ecranizare a romanului lui Teodor Mazilu. Portretul unui muncitor ilegalist dar şi reconstituire a mediului uman dintr-o mahala bucureşteană a anului 1942.

1973

Vladimir Găitan, Maria Rotaru, Toma Dimitriu

Ceata
Sc: Alexandru Siperco; *I:* Costache Ciubotaru; *Dc:* Constantin Simionescu; *M:* George Grigoriu.
Cu: Toma Dimitriu, Adela Mărculescu, Maria Rotaru, Mircea Anghelescu.
Sacrificiile, riscurile activităţii ilegale a unei celule de comunişti în anii 1941-1942.

Sebastian Papaiani, Ilarion Ciobanu

Ultimul cartuş
R: Sergiu Nicolaescu; *Sc:* Titus Popovici, Petre Sălcudeanu; *I:* Alexandru David; *Dc:* Marcel Bogos; *M:* Richard Oschanitzky.
Cu: Ilarion Ciobanu, George Constantin, Amza Pellea, Sebastian Papaiani, Marga Barbu.
Continuarea aventurilor comisarului Roman şi ale inspectorului Miclovan începute în filmul «Cu mîinile curate».

Cornel Ciupercescu, Victor Rebengiuc, Maria Clara Sebok, Silviu Stănculescu

Conspiraţia
R: Manole Marcus; *Sc:* Titus Popovici, Petre Sălcudeanu; *I:* Nicu Stan; *Dc:* Aureliu Ionescu; *M:* George Grigoriu.
Cu: Forry Etterle, Ilarion Ciobanu, Maria Clara Sebok, Victor Rebengiuc, Silviu Stănculescu.
Luptele politice din anul 1946 într-un film de suspense avîndu-l în centru pe comisarul comunist Roman.

Maria Rotaru, Valeria Gagealov

Departe de Tipperary
R: Manole Marcus; *Sc:* Titus Popovici; Petre Sălcudeanu; *I:* Nicu Stan; *Dc:* Aureliu Ionescu; *M:* George Grigoriu.
Cu: Fory Etterle, Ilarion Ciobanu, Maria Clara Sebok, Victor Rebengiuc, Maria Rotaru.
Liderii partidelor istorice trăiesc deznodămîntul pierderii puterii politice. Încercarea lor de a părăsi ţara va fi zădărnicită de comisarul Roman.

Silviu Stănculescu, Ion Besoiu

Viforniţa
R: Mircea Moldovan; *Sc:* Petre Sălcudeanu; *I:* Ion Marinescu; *Dc:* Nicolae Edulescu, Ştefan Mariţan; *M:* Liviu Glodeanu.
Cu: Silviu Stănculescu, Ion Besoiu, Eugenia Bosînceanu, Luiza Orosz, Ernest Maftei.
Un film despre cooperativizarea agriculturii, inspirat de romanul «Săpătmîna neterminată» al lui Petre Sălcudeanu.

1974

Mariana Mihuţ, Ilarion Ciobanu

Capcana
R: Manole Marcus; *Sc:* Titus Popovici; *I:* Nicu Stan; *Dc:* Virgil Moise; *M:* George Grigoriu.
Cu: Ilarion Ciobanu, Mariana Mihuţ, Maria Clara Sebok, Victor Rebengiuc, Mircea Albulescu.
Filmul încheie seria peliculelor cu comisarul Roman.

trebuie să se înnoiască. În conţinut şi în formă. Pentru a se înnoi în conţinut, filmele istorice vor trebui, poate, să renunţe la unele povestiri naiv-romantice specifice veacului trecut, dar depăşite pentru spectatorul modern care nu mai poate fi captat de asemenea povestiri. Creatorii de film care, conştient sau inconştient, fac aceste filme din ecourile unor lecturi cinematografice (de tip hollywoodian), uneori ar trebui să aibă curajul să renunţe la aşa-zisul caracter «comercial» prin care ei îşi justifică adaptarea povestirilor naiv-romantice. În acelaşi context, ponderea filmelor istorice — dacă dorim să retrezim interesul pentru ele — trebuie să se mute de pe interminabile şi excesiv de uzitatele bătălii şi cavalcade pe descifrarea pasionantă prin investigaţie artistică a personalităţii eroului istoric (adesea reprezentat de oameni cu contradicţii între esenţa şi aparenţa lor), sau pe reflectarea complexă a nenumăratelor momente decisive ale istoriei noastre, cînd atît conducătorul (eroul istoric) cît şi cei care-l urmau (poporul), luptînd adesea împotriva unui duşman viclean şi mult superior numericeşte, îşi dovedeau curajul şi înţelepciunea şi în spatele cîmpurilor de luptă, demonstrînd surprinzătoare capacităţi pentru o diplomaţie strălucitoare. Aş îndrăzni apoi să sugerez realizarea unor filme care, printr-o formulare ce ar putea să pară paradoxală, le-am putea denumi filme istorice **de actualitate.** Un «film istoric de actualitate» s-ar putea naşte din alegerea acelor materiale istorice care ne-ar restitui idei foarte apropiate pentru contemporaneitatea noastră. A-l determina pe spectator ca pe baza materialului unei vieţi trecute să mediteze la propria-i condiţie şi la viaţa socială pe care o trăieşte, este o sursă reală de emoţie a spectacolului cinematografic.

Din punct de vedere al formei, fenomenul de saturaţie care începe să se observe şi la spectatori faţă de formula epică care se repetă în mai toate filmele noastre istorice (întărind prin aceasta caracterul naiv-romantic şi ducînd la o stînjenitoare monotonie a felului cum arată producţia de filme în general), reclamă primenirea şi în sfera formei cinematografice. Fără a se putea indica reţete nici în această privinţă, se pot arăta cîteva elemente în direcţia cărora sînt necesare înnoirile. În primul rînd, în mod hotărît nu mai sînt viabile aşa-zisele filme «în două serii», care de fapt sînt reprezentate printr-un singur spectacol, unde spectatorul este ţintuit în fotoliul său în jur de trei ore. Aceste filme devin greu de suportat deoarece ele **nu au o tensiune egală cu lungimea lor.** Filmul care va necesita asemenea lungime va fi un film **de excepţie,** care de la scenariu poate să dovedească capacitatea de a avea tensiunea pentru 150—180 minute de proiecţie. Legat de aceasta, aş sugera renunţarea la filmul de tip «super-producţie» (care în-

seamnă și costisitoare investiție de bani, de utilaje și dificile eforturi de organizare), și luarea în considerație a posibilității unor filme-portret, filme-eveniment, filme-eseu; filme-poem etc., realizate în formule mai moderne, mai apropiate de natura artei cinematografice, filme în care ceea ce va copleși nu va fi numărul impunător al figuranților, al desfășurărilor de mase în decoruri-mamut, ci intensitatea gîndului investit și expresivitatea cinematografică (de multe ori în suferință). Cum am mai arătat și într-o altă intervenție din paginile revistei «Cinema», filmul **Buzduganul cu trei peceți** al lui Constantin Vaeni, dar mai ales **Întoarcerea lui Vodă Lăpușneanu** al lui Malvina Urșianu ne-au demonstrat fenomenul îmbucurător că filmul istoric românesc începe să tindă către înnoire printr-o mai mare densitate a ideilor și printr-o mai mare expresivitate a imaginii cinematografice.

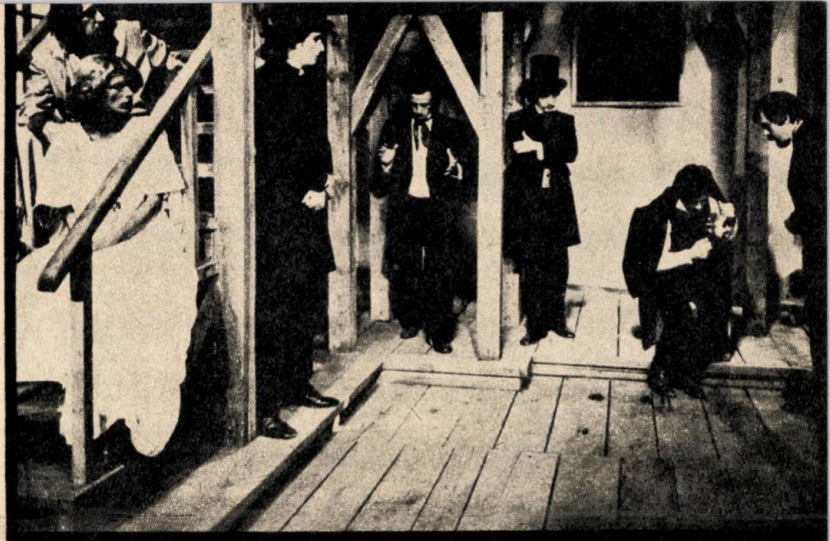
2. Acesta înseamnă mult, chiar foarte mult. Cu o singură condiție: a menține spiritul adevărului istoric în ipoteza imaginată. Aș îndrăzni să afirm mai mult și anume că un film istoric, dacă tinde să interpreteze (artistic) istoria și nu s-o decalchieze pur și simplu (prin aceasta lipsindu-se de o opinie tată de istorie), nu se poate prevala de capacitatea de a imagina ipoteze chiar dacă aceste ipoteze, prin liniile lor exterioare, nu corespund faptului istoric cunoscut și atestat. În sprijinul acestei aserțiuni aduc exemplul aceluiași film, **Întoarcerea lui Vodă Lăpușneanu.** Suportînd o dublă «tiranie», odată a istoriei și apoi a bine cunoscutei nuvele a lui Negruzzi, Malvina Urșianu a avut curajul, și ca scenarist, și ca regizor, ca prin imaginări libere să se desprindă de cele două surse de autoritate istorică pentru ca să-și realizeze propria sa ipoteză. A izbutit acest lucru pentru că adevărul artistic investit în personajul istoric principal a respectat adevărul istoric în spiritul lui și nu în reprezentări exterioare (chiar atestate de istorie) și mai ales pentru că a reușit să ne impresioneze prin actualitatea ideilor filmului pentru contemporaneitatea noastră, deși aceste idei proveneau din materialul de viață ai unei perioade istorice revolute.

3. Consider că răspunsul la această întrebare poate fi aflat în rîndurile de mai sus.

Lucian BRATU

Statuia unui adevăr posibil

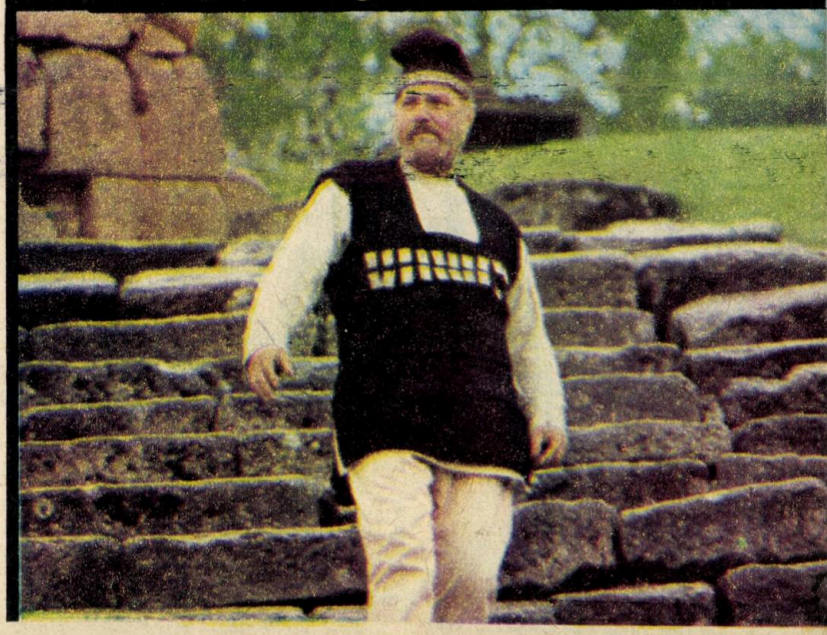
1. Nu fac parte din categoria scepticilor care afirmă că cel mai greu lucru este să prevezi trecutul. Cînd te apropii cu bunăcredință de mărturia istorică, cînd te afli pe deplin integrat prin convingeri luci-



«Evenimentul trăiește doar în măsura în care conține o semnificație, deci o șansă la permanență»: *Falansterul (scenariul:* **Nicolae Dragoș și Florian Avramescu,** *regia:* **Savel Stiopul; cu Adrian Pintea)**

de în istoria propriului tău popor, trecutul poate deveni un veritabil punct cardinal în stare să-ți orienteze faptele și opțiunile. Din această perspectivă filmul istoric devine în primul rînd o meditație asupra prezentului, asupra ideilor prezentului care își află suport în metafora narativă a trecutului. În filmul istoric năzuind virtuțile artei, gratuitatea va fi cel mai mare pericol, gratuitate care se poate înfățișa în cele mai neașteptate ipostaze. Una dintre ele ar fi ceea ce aș numi excesul de violență, limitarea reînvierii istorice doar la confruntările militare, ca și cum singurul lucru pe care au știut să-l facă strămoșii noștri a fost să se bată și să moară. Luptele, înfruntările militare capătă semnificație într-un film în măsura în care sînt rezultatul angajării în împlinirea unui ideal. Atunci personajele care le poartă se înnobilează cu aură legendară. Altfel spectatorul va participa cu un interes elementar la scene de cruzime gratuită, la monumentale

«Document și argument» în demonstrarea aceleiași idei: continuitatea poporului român în spațiul carpato-dunărean: *Burebista (scenariul:* **Mihnea Gheorghiu;** *regia:* **Gheorghe Vitanidis; cu George Constantin)**



Vladimir Găitan
Cornelia Gheorghiu

Întoarcerea lui Magellan

R și *Sc:* Cristiana Nicolae; *I:* Dinu Tănase; *Dc:* Marcel Bogos; *M:* Adrian Enescu.

Cu: Vladimir Găitan, Cornelia Gheorghiu, George Motoi, Radu Beligan.

Imposibila poveste de dragoste dintre doi tineri uteciști în timpul celui de al II-lea război mondial.

Emilia Dobrin

Porțile albastre ale orașului

R: Mircea Mureșan; *Sc:* Marin Preda; *I:* Gheorghe Viorel Todan; *Dc:* Liviu Popa; *M:* Doru Stănculescu.

Cu: Romeo Pop, Costel Constantin, Ion Caramitru, Dumitru Furdui, Emilia Dobrin.

Apărarea Bucureștiului de către armată și gărzile patriotice sub conducerea comuniștilor, reconstituire cinematografică după romanul omonim al lui Marin Preda.

Tudor Stavru

Un comisar acuză

R: Sergiu Nicolaescu; *Sc:* Sergiu Nicolaescu, Vintilă Corbul, Eugen Burada, Mircea Gîndilă; *I:* Alexandru David; *Dc:* Marcel Bogos; *M:* Richard Oschanitzky.

Cu: Amza Pellea, Gheorghe Dinică, Ion Besoiu, Jean Constantin, Sergiu Nicolaescu, Tudor Stavru.

Cazul de conștiință al unui inspector de poliție — Moldovan — care se va ridica împotriva sistemului represiv în anii '40.

Ștefan Velniciuc,
Valeria Marian

Frații Jderi

R: Mircea Drăgan; *Sc:* Profira Sadoveanu, Constantin Mitru, Mircea Drăgan; *I:* Nicolae Mărgineanu, Mircea Mladin; *Dc:* Constantin Simionescu; *M:* Theodor Grigoriu.

Cu: Gheorghe Cozorici, Sebastian Papaiani, George Calboreanu, Ștefan Velniciuc, Valeria Marian.

Ecranizarea cunoscutului roman sadovenian, evocare a figurii legendare a lui Ștefan cel Mare și a vitejilor lui luptători.

Constantin Diplan

Stejar, extremă urgență

R: Dinu Cocea; *Sc:* Horia Lovinescu, Mihai Opriș; *I:* Ion Marinescu; *Dc:* Radu Călinescu; *M:* Cornelia Tăutu.

Cu: Constantin Diplan, Irina Petrescu, Ion Caramitru, Amza Pellea, Vasile Cosma.

Inspirat din fapte reale filmul evocă eroismul comuniștilor și ofițerilor români care au contribuit la înfăptuirea actului revoluționar de la 23 August 1944.

Leopoldina Bălănuță,
Toma Caragiu

Tatăl risipitor

R: Adrian Petringenaru; *Sc:* Eugen Barbu; *I:* Gheorghe Viorel Todan; *Dc:* Guță Știrbu; *M:* Paul Urmuzescu.

Cu: Toma Caragiu, Leopoldina Bălănuță, Marga Barbu, Gheorghe Dinică, Vasile Nițulescu, Florin Zamfirescu.

Frămîntările politice, evoluția diferitelor categorii sociale din mediul rural românesc în primele luni după Eliberare, concentrate în povestea tragică a familiei bătrînului Oaie

Colea Răutu,
Sergiu Nicolaescu

Nemuritorii

R: Sergiu Nicolaescu; *Adaptare de* Sergiu Nicolaescu *a unui scenariu de* Titus Popovici; *I:* Alexandru David; *Dc:* Filip Dumitriu, Ioana Cantuniari, Richard Schmidt, Sever Frențiu; *M:* Tiberiu Olah.

Cu: Amza Pellea, Ion Besoiu, Ilarion Ciobanu, Sergiu Nicolaescu, Colea Răutu.

Periplul dramatic al unor oșteni rămași credincioși memoriei lui Mihai Viteazul, care, întorcîndu-se în țară imediat după moartea acestuia, străbat toată Europa; film de aventuri.

1975

Sandina Stan,
Geo Barton

Ștefan cel Mare — Vaslui 1475

R: Mircea Drăgan; *Sc.* Constantin Mitru, Mircea Drăgan; *I:* Mircea Mladin; *Dc:* Aureliu Ionescu; *M:* Theodor Grigoriu.

Cu: Gheorghe Cozorici, Gheorghe Dinică, Violeta Andrei, Toma Dimitriu, Geo Barton.

Episod glorios din timpul unei domnii luminate.

dispuneri de forțe care transformă fresca vibrînd de sensuri a istoriei într-un fel de pictură rudimentară, artificială, asemenea cartonului din care se confecționează contururile cetăților. Vreau să spun că mai mult ca oricînd, filmul istoric azi se cuvine să fie un film al ideii. Conștiința de sine a unui popor, istoria este asemeni unui tablou neterminat în care fiecare generație își află locul într-o continuitate, ce urmează legi adînci, un loc ce îi este asigurat de buna cunoaștere a scenelor esențiale selectate prin veacuri și de temeritatea de a imagina viitorul. Dacă este o convingătoare lecție de patriotism eludînd didacticismul deliberat, dacă izbutește să aducă din istorie personaje aflate într-o confruntare la originea căreia se află mobiluri ale permanenței unui popor, dacă intuiește exact raportul dintre personalitatea istorică și colectivitatea din care s-a înălțat aceasta, dacă ne descoperim pe noi cei de azi în momentele trecutului evocat, dacă avem conștiința de a nu brusca știința, de a nu brusca semnificația unor întîmplări din trecut prin actualizări forțate, atunci filmul devine cu adevărat o mină de aur în adîncurile căreia așteaptă să fie aduse la iveală statuile nepieritoare. Și avem asemenea filme.

2. Cu toată cantitatea de adevăr cuprinsă să spunem în operele cronicarilor, cu toate trimiterile acestora la evenimente și date precise, nici măcar cronicile nu sînt niște consemnări mecanice ale unor evenimente sau niște simple portrete după natură ale unor personaje. Chiar trăind unele evenimente istorice, cronicarii le-au propus o anume semnificație ținînd de convingerile proprii, de raportarea evenimentelor la idealurile epocii sau la năzuințele oamenilor ei. Evenimentul trăiește doar în măsura în care conține o semnificație, deci o șansă la permanență. Această semnificație cată a o lumina mult mai puternic opera de inspirație istorică, deci și filmul, îngăduindu-și, și nici nu s-ar putea altfel, dreptul la ficțiune, imaginînd personaje ce poate nu au existat, reconstituind mai întîi o posibilă stare de spirit a unui timp, înălțînd o construcție contemporană la baza căreia se află însă, dîndu-i măreție și stabilitate, pietre desprinse din matca durabilă a istoriei adevărate. Se întîmplă să vezi filme care par a fi fost excesiv de fidele față de documentul de arhivă și totuși să-ți lase o senzație de neadevăr și de artificialitate. După cum filme în care fantezia autorului s-a ilustrat cu prisosință pot, datorită coerenței viziunii, să lase o puternică impresie de adevăr istoric. Nu voi ignora într-un film istoric autenticitatea platoșei cu care sînt înveșmîntați eroii dar voi așeza aceasta întotdeauna mai departe decît autenticitatea ce se degajă din film, privind sensurile istoriei.

3. Talentul realizatorului filmului de a modela din faptele reconstituite sau inventate statuia unui posibil

adevăr despre noi înșine. Obsesia insinuată fără ostentație în fiecare secvență a filmului că sîntem datori să scoatem la lumină un sentiment fără de care noi înșine am fi săraci sau n-am fi deloc — sentimentul apartenenței la un popor demn de înaintașii săi, al patriotismului, i-aș spune, înnăscut.

Nicolae DRAGOȘ

De ce nu și comedii istorice?

1. Filmul românesc istoric trebuie să fie astăzi o componentă majoră, stabilă și permanentă a cinematografiei noastre, care să acopere, într-o gamă largă și armonioasă, toate categoriile estetice. Epopeea națională trebuie continuată cu filme care să evoce mai departe, cu mai mare forță, marile evenimente, personalități sau momente de răscruce ale milenarei noastre existențe. Este necesar ca temele istorice să cultive gustul pentru cercetarea istoriei, care să creeze un univers filmic menit să educe, prin pilda viguroasă a istoriei, spiritul generațiilor actuale. Se pot realiza filme istorice pentru copii, documentare didactice, filme istorice de acțiune, filozofice, psihologice, biografice și, de ce nu, comedii istorice. Unele teme pot fi reluate din unghiuri diferite, în versiuni artistice variate, în perspectiva unor idei neabordate încă. Altele pot fi revalorificate sau readuse în atenția spectatorilor în forme noi, originale, pentru că bogăția de fapte, semnificații și ecouri contemporane nu poate fi epuizată de un singur film și nici măcar de un serial de ample dimensiuni.

2. Acolo unde există date, documente, mărturii etc. obligația cineastului este respectarea lor necondiționată. Lacunele, perioadele mai sărace în date istorice exacte pot fi acoperite de către fantezia autorilor care poate propune ipoteze izvorîte din elementele existente, ipoteze care, însă, să nu le trădeze în autenticitatea lor și să nu vină în contradicție cu contextul general.

3. Respectarea epocii și reliefarea atentă a rezonanțelor actuale.

Mircea DRĂGAN

Document și argument

1. Document și argument.

2. Profesorul meu de istorie, Nicolae Iorga, regreta că nu are destul talent poetic pentru a scoate mai bine adevărul istoric din negura timpului. Piesele lui de teatru merită a fi reconsiderate.

3. «Utilul și plăcutul» pentru spectatorul contemporan care-și făurește o istorie nouă uitînd că, uneori, istoria se repetă.

Mihnea GHEORGHIU

Mai mult curaj

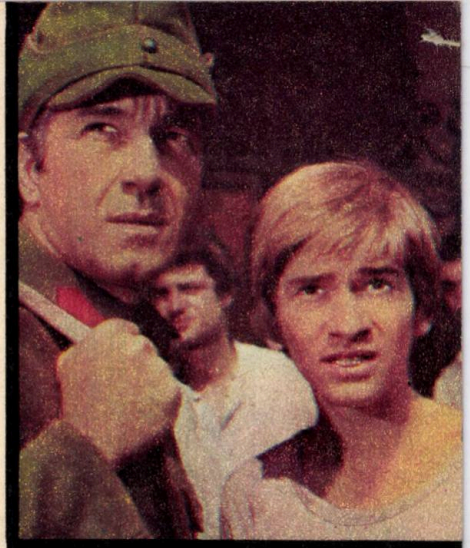
1. Îmi este foarte greu să dau rețete. În filmul istoric, ca și în filmul contemporan, senzația de adevăr este o componentă esențială. Nu se poate realiza nici un proces educațional dacă se încearcă o «fasonare forțată», chipurile cu rezonanță contemporană, a unor fapte sau evenimente din trecutul istoric al patriei.

2. Există în tradiția scrisă și uneori orală, în documentele rămase, ca și în interpretările istorice, un cadru mai mult sau mai puțin bine conturat, al unui anume eveniment istoric petrecut într-un anume context și «omologat» — poate nu e cuvîntul cel mai potrivit — din generație în generație. De exemplu, despre Petru Rareș «se știe» că a fost foarte bun gospodar, dar a fi un foarte bun gospodar nu este o trăsătură nici de temperament, nici de caracter. Peste această caracteristică intrată în tradiția orală și scrisă a poporului, este o cale liberă fantezie. Trebuie numai puțin curaj.

3. Intrebarea ar trebui adresată mai degrabă scenografilor. Ei creează cadrul, decorul, ambianța pe bază de documente, fresce, tablouri și bineînțeles fantezie ponderată de adevăr. Pentru mine ca regizor, esențiale sînt faptele, evenimentele, semnificația lor politică, verosimilitatea caracterelor, continuitatea psihologică a sentimentelor etc.

Manole MARCUS

P.S. *Îmi cer scuze pentru că nu am făcut încă nici un film istoric.*



Pentru copii și tineret, o lecție de istorie «în video»: *Roșcovanul (scenariul și regia:* Francisc Munteanu; cu Sergiu Nicolaescu și Costel Bălăoiu)

Ah! Drumurile bătătorite...

1. Descoperirea și redescoperirea unor elemente esențiale de natură

Gîndirea originală a creatorilor în dezbaterea actului istoric: *Lumina palidă a durerii (scenariul:* George Macovescu; *regia:* Iulian Mihu; cu Emanoil Petruț și Maria Bodor)

Gabriel Oseciuc

Zidul
R: Constantin Vaeni; *Sc:* Dumitru Carabăt, Costache Ciubotaru; *I:* Iosif Demian; *Dc:* Vittorio Holtier; *M:* Cornelia Tăutu. *Cu:* Gheorghe Dinică, Victor Rebengiuc, Mitică Popescu, Constantin Vaeni, Gabriel Oseciuc.

Tipărirea clandestină a ziarului «România liberă» de către comuniști în ultimii ani de ilegalitate este faptul real care a stat la baza unui film de suspens psihologic.

Toma Caragiu

Actorul și sălbaticii
R: Manole Marcus; *Sc:* Titus Popovici; *I:* Nicu Stan; *Dc:* Virgil Moise; *M:* George Grigoriu, Ion Vasilescu, Mișu Iancu.
Cu: Toma Caragiu, Mircea Albulescu, Margareta Pogonat, Ion Besoiu, Mircea Diaconu, Maria Chira.

Evocînd personalitatea marelui actor Constantin Tănase, filmul rememorează climatul politic din anii 1940, tensionat de accentuarea teroriii legionare.

Cornel Coman, Silviu Stănculescu

Pe aici nu se trece
R: Doru Năstase; *Sc:* Titus Popovici; *I:* Aurel Kostrakiewicz; *Dc:* Gută Stirbu; *M:* Tiberiu Olah.
Cu: Silviu Stănculescu, Vlad Rădescu, Ana Szeles, Vladimir Găitan, Cornel Coman.

Film de război închinat sacrificiului eroic al elevilor școlii militare de la Păuliș căzuți în lupta cu trupele hitleriste aflate în retragere.

Constantin Codrescu, Gheorghe Dinică

Evadarea
R: Ștefan Traian Roman; *Sc:* Francisc Munteanu; *I:* Octavian Basti; *Dc:* Radu Călinescu; *M:* Gabriel Mărgărint.
Cu: Gheorghe Dinică, Jean Constantin, Ion Bog, Emanoil Petruț, Constantin Codrescu.

Film de război dedicat unuia din actele de eroism ale vînătorilor de munte români în luptele pentru eliberarea Cehoslovaciei.

Ioana Bulcă, Alexandru Repan

Cantemir
R: Gheorghe Vitanidis; *Sc:* Mihnea Gheorghiu; *I:* Nicolae Girardi; *Dc:* Liviu Popa; *M:* Richard Oschanitzky.
Cu: Alexandru Repan, Iurie Darie, Ioana Bulcă, Emanoil Petruț.

Film istorico-monografic dedicat personalității domnitorului cărturar Dimitrie Cantemir

Iurie Darie

Mușchetarul român
R: Gheorghe Vitanidis; *Sc:* Mihnea Gheorghiu; Nicolae Girardi; *Dc:* Liviu Popa; *M:* Richard Oschanitzky.
Cu: Iurie Darie, Alexandru Repan, Ioana Bulcă, Emanoil Petruț.

Film de capă și spadă care continuă după regulile genului, acțiunea filmului «Cantemir»

Violeta Andrei, Romeo Partenie

Alexandra și Infernul
R: Iulian Mihu; *adaptare de* Iulian Mihu *a romanului omonim de* Laurențiu Fulga; *I:* Alexandru Întorsureanu, Gheorghe Fischer; *Dc:* Mircea Onișor, Petre Veniamin; *M:* Anatol Vieru.
Cu: Violeta Andrei, Romeo Partenie, Cornel Patrichi.

Tragedia celui de al II-lea război mondial, resimțită de eroina cărții lui Laurențiu Fulga, a inspirat un film de dragoste și de război.

Elena Albu, Gabriel Oseciuc

1976

Prin cenușa imperiului
R și *Sc:* Andrei Blaier; *I:* Dinu Tănase; *Dc:* Nicolae Edulescu; *M:* Radu Șerban.
Cu: Gheorghe Dinică, Gabriel Oseciuc, Cornel Coman, Ștefan Sileanu.

Adaptarea romanului «Jocul cu moartea» de Zaharia Stancu, reface itinerariul parcurs de eroul cărții printr-o lume traumatizată, la sfîrșitul primului război mondial.

să modifice mai profund originea și dezvoltarea civilizației actuale a poporului nostru. Fără o profundă erudiție, narațiunea filmului istoric poate aluneca în banal și discursivitate. Pe lîngă normala caracterizare de excepție a marilor personalități conducătoare este necesară și o mai profundă analiză filozofică a evenimentelor ca și o mai atentă desfășurare a epicului pentru a nu ceda banalului sau spectaculosului, pericole care pîndesc îndeobște filmul istoric de pretutindeni, nu numai de la noi. Personalitățile trebuie să fie totodată oameni de excepție, dar și în mod explicit simple, umane, ca astfel să se integreze în eposul popular, să exprime năzuințele omului de rînd. Fie că e vorba de domnitori vizionari care au mers înaintea timpului lor, fie de domnitori care au avut o atitudine retrogradă, tiranică, eronată.

2. Un om pentru eternitate sau **Alexandru Lăpușneanu** au avut o altă direcție decît **Aleksandr Nevski** sau **Mihai Viteazul.** Fără fantezie nu se poate cere artă, dar căile sînt deosebite de la un gen la altul, de la un film la celălalt. Important este ca ele să nu semene în ceea ce numim sensul profund, gîndirea particulară a creatorilor în dezbaterea actului istoric. Nu este amărăciune mai mare decît să vezi domnitori semănînd între ei ca două picături de apă, așișderea ca și reprezentații așa-zișilor «oameni din popor».

Din acest punct de vedere sînt filme românești care calchiază parcă șabloane arhicunoscute și merg pe drumuri bătătorite. Cu tot succesul imediat la public, ele vor fi repede date uitării deoarece ies din sfera artei.

3. Determinant pentru un film istoric oarecare nu este decît fastul, spectaculozitatea și șablonul caracterologic al personajelor.

Determinant pentru un film istoric de artă este sensul sau original ideatic și forma estetică adecvată. Nimeni nu spune că un film istoric trebuie să fie simplu ca o poveste de dragoste dintre doi adolescenți, dar în definitiv și aceasta din urmă poate lua proporții de tragedie sau mareție artistică, dar nu recuzita costisitoare poate constitui prin ea însăși reușita uni film istoric.

Dar aceste lucruri pe care le-am spus aici sînt atît de cunoscute încît nu ne rămîne decît să ne întoarcem întotdeauna cu atenție privirile la capodoperele de gen din istoria cinematografiei, ca să ocolim capcanele întinse de sutele de filme istorice străine care au cultivat spectaculosul, cruzimea, situațiile neverosimile, ritmul sacadat și abrupt pentru a-l capta pe spectator prin mijloace extraartistice și pentru a nu-l lăsa să gîndească, să judece evenimentele sau personajele cu propria sa gîndire, împingîndu-l spre adorarea «starurilor» și a «montărilor extravagante», care trebuie să recunoaștem că de multe ori ne-au

Începutul mişcării muncitoreşti şi socialiste din România, o epocă abordată încă cu timiditate de cineaşti: *Labirintul (scenariul:* **Mihai Creangă, Ion Pavelescu şi Şerban Creangă;** *regia:* **Şerban Creangă; cu George Şofrag şi Luminiţa Gheorghiu)**

pus şi pe noi, cei avizaţi, într-o grea dilemă.

Iulian MIHU

A imagina e obligatoriu. Dar cum?

1. Dată fiind larga accesibilitate la film a celor mai diverse păturii sociale, precum şi puterea de influenţare a maselor, a transmiterii de idei şi sentimente, filmul, mai mult decît oricare alt mijloc artistic, poate fi lecţie de istorie şi patriotism. Văzîndu-l «aievea» pe Bălcescu, de pildă, trăind două ore alături de el, în compania gîndurilor şi zbuciumului său, asistînd la imensa dăruire a eroului pentru fericirea şi libertatea patriei şi poporului său, omul din sală, alături de simpla lecţie de istorie «în video» îşi adaugă o cărămidă la edificiul sufletului şi sensibilităţii sale. Filmul devine astfel act de cultură cu adînci rezonanţe de patriotism.

2. A fantaza pornind de la istorie cred că înseamnă a crea posibilul adevăr, eternul adevăr. Înseamnă a imagina fapte şi întîmplări posibile în condiţiile existente atunci. **Nu** înseamnă a inventa ceea ce am fi vrut noi să fie, aşa cum de multe ori se întîmplă în filmele istorice româneşti, ci ceea ce e posibil să se fi întîmplat şi întîmplarea nu a ajuns pînă la noi. Asta pentru că filmul istoric nu este poveste, nu este basmul cu cocoşul roşu, deşi basmele au şi ele adevărurile lor în sîmbure de nucă şi atunci trebuie să vină Moş Creangă cu sfătoşenia şi candoarea lui să le dezghioace.

Nu vreau să insist, dar cred că acesta este punctul cel mai nevralgic al filmului românesc.

3. Devizul.

Mircea MOLDOVAN

Implicat în istoria ţării, dar şi în marile curente ale istoriei europene: Nicolae Bălcescu în filmul *La răscrucea marilor furtuni (scenariul:* **Petre Sălcudeanu;** *regia:* **Mircea Moldovan; cu Cornel Ciupercescu)**

Să citim şi printre rîndurile cronicarilor[1]

1. În primul rînd trebuie clarificat ce înseamnă **azi**. Azi înseamnă perioada de desăvîrşire a construcţiei socialismului în ţara noastră. Azi înseamnă perioada de maximă încredere în forţa de creaţie a poporului nostru. Azi înseamnă perioada de identificare cu trecutul glorios al neamului românesc, perioadă de mare renaştere naţională, socială, culturală.

Filmul istoric azi trebuie să însemne o oglindă a trecutului, în care să recunoaştem toate calităţile, potenţele poporului român. Am spus oglindă şi prin oglindă înţeleg o reflectare a realităţilor, a adevărurilor despre trecutul nostru. Există un dicton care spune că nu-ţi alegi strămoşii. Din fericire noi ne putem mîndri cu strămoşii noştri. Din păcate, dintr-o modestie prost înţeleasă sau din necunoaştere, în filmul nostru istoric trecutul este încă modest arătat. Din filmul nostru istoric lipseşte strălucirea marilor caractere care au răzbătut prin secole şi milenii.

2. A fantaza pornind de la istorie înseamnă în primul rînd a citi printre rîndurile cronicarilor noştri. A fantaza pornind de la istorie este o mare răspundere pentru cineaşti. În primul rînd, trebuie să cunoşti istoria. În al doilea rînd, cunoscînd bine istoria trebuie să descifrezi gîndurile, vorbele, faptele marilor noştri domnitori vizionari, care au depăşit limitele epocilor lor, proiectînd în perspectivă menirea şi locul ţării noastre în marele forum al popoarelor. A fantaza pornind de la istorie este şi o datorie faţă de trecut şi prezent pentru luminarea, educarea întregului nostru popor.

3. Determinant pentru reconstituirea şi evocarea istoriei este poziţia, pregătirea politică şi ideologică a celui care o evocă. Dacă prin 105 aş fi fost cronicar dac, l-aş fi considerat pe împăratul romanilor un duşman. După două mii de ani ştim cu toţii care a fost importanţa lui

Maria Ploae, Florin Piersic

Pintea
R: Mircea Moldovan; *Sc:* Vasile Chiriță, Dumitru Mureșan; *I:* Ion Marinescu; *M:* Liviu Glodeanu.
Cu: Florin Piersic, Nae Gh. Mazilu, Constantin Diplan, Aristide Teică, Maria Ploae.
Evocare realistă a vieții legendarului erou haiduc Pintea.

Ion Caramitru, George Constantin

Trei zile și trei nopți
R: Dinu Tănase; *Sc:* Alexandru Ivasiuc, Roxana Pană; *I:* Dinu Tănase, Doru Mitran; *Dc:* Aureliu Ionescu.
Cu: Petre Gheorghiu, George Constantin, Ion Caramitru, Amza Pellea, Gheorghe Dinică.
Secțiune în viața unui oraș ardelenesc de graniță în anul instalării primului guvern democrat, ecranizare a romanului «Apa» de Alexandru Ivasiuc.

Sebastian Papaiani, Corina Chiriac, Jean Constantin

1977

Roșcovanul
R și Sc: Francisc Munteanu; *I:* Nicolae Girardi; *Dc:* Petre Veniamin; *M:* Temistocle Popa.
Cu: Costel Bălioiu, Sebastian Papaiani, Constantin Rautchi, Corina Chiriac, Constantin Codrescu.
Perioada grea care a urmat imediat după 23 August 1944, reflectată în povestea dramatică a unui copil orfan.

Traian Stănescu, Beatrice Abramovici, Ileana Popovici

Oaspeți de seară
R: Gheorghe Turcu; *Sc:* Alexandru Șiperco; *I:* Ion Anton; *Dc:* Radu Călinescu; *M:* Tiberiu Olah.
Cu: Ion Caramitru, Traian Stănescu; Beatrice Abramovici, Ștefan Radof, Emanoil Petruț.
Un episod din activitatea ilegală de pregătire a luptei împotriva trupelor naziste, narat după canoanele suspensului de spionaj.

Victor Rebengiuc, Olga Bucătaru

Buzduganul cu trei peceți
R: Constantin Vaeni; *Sc:* Eugen Mandric, *I:* Iosif Demian; *Dc:* Nicolae Drăgan; *M:* Cornelia Tăutu.
Cu: Victor Rebengiuc, Toma Caragiu, Vasile Nițulescu, Ștefan Sileanu, Olga Bucătaru.
Figura legendară a lui Mihai Viteazul, evocată prin prisma gîndirii sale politice și filozofice.

Mircea Diaconu

Împușcături sub clar de lună
R: Mircea Mureșan; *Sc:* Petre Sălcudeanu; *I:* Dan Niculescu; *Dc:* Giulio Tincu; *M:* Ramon Tavernier.
Cu: Ion Besoiu, Mircea Diaconu, Ion Caramitru, Catrinel Blaja.
Lupta comuniștilor împotriva bandiților care terorizează un sat din sudul Transilvaniei la începutul regimului democrat popular.

Catrinel Dumitrescu, Gheorghe Metzenrath

Rîul care urcă muntele
R: Cristiana Nicolae; *Sc:* Ladislau Tarco, Gheorghe Bejancu, Cristiana Nicolae; *I:* Dumitru Costache Foni; *Dc:* Marcel Bogos; *M:* Adrian Enescu.
Cu: Gheorghe Cozorici, Valeria Seciu, Gheorghe Mezenrath, Catrinel Dumitrescu, Emanoil Petruț.
Experiența războiului, trăită de un adolescent, soldat în cel de-al II-lea război mondial pe frontul de vest.

Luiza Orosz, Nicolae Praida

1978

Urgia
R: Iosif Demian, Andrei Blaier; *Sc:* Florin N. Năstase; *I:* George Voicu; *Dc:* Ștefan Antonescu; *M:* Adrian Enescu.
Cu: Gheorghe Cozorici, Luiza Orosz, Nicolae Praida, Dana Dogaru, Ica Matache.
Un caz limită al «urgiei» dezlănțuite de cel de al doilea război mondial în viața unor țărani din nordul Moldovei.

Traian și a poporului roman în făurirea poporului român. Cronicar al zilelor noastre, avînd ca îndreptar perspectiva celor două milenii, înarmat ideologic, cineastul știe ce este determinant.

Francisc MUNTEANU

Nu vorbe de azi în haine de ieri

1. Unul dintre capitolele de permanență a filmului românesc, una din căile de investigare a rădăcinilor noastre istorice și sufletești, una dintre căile de stimulare a energiilor și demnității prezentului, de descoperire și de întărire lăuntrică a fiecărei conștiințe românești contemporane. La aceasta trebuie să ne gîndim cînd este vorba de artă care prin definiție, prin mijloacele ei specifice, prin tehnica de multiplicare a operei, beneficiază de cel mai mare număr de spectatori. Istoria și oamenii în care s-a întruchipat nu pot însemna altceva decît repere pentru cei de azi, surse ale unui dialog în actualitate. Dar nu prin forțarea realității, a adevărului, nu prin mutarea unor vorbe de azi în gura unor personaje îmbrăcate în haine de ieri, ci prin selecția acelor fapte și determinări de altă dată care au ce să spună omului contemporan și îl pot ajuta să se înțeleagă mai bine. Nu putem ști cine sîntem, dacă nu știm de unde venim și încotro mergem. Filmul istoric cred că trebuie să însemne artă cinematografică responsabilă, nu improvizație pe o temă dată.

2. Depinde despre ce fel de fantezie e vorba. Documentația, oricît de bogată, nu poate oferi toate elementele necesare unei construcții artistice. Fantezia în sensul de talent, de capacitate de a inventa valabil, credibil, este indispensabilă cineastului. Dar fantazarea necesară e una și arbitrariul, acoperirea golului de cunoaștere cu elemente anacronice sau discordante — altceva. Nu poți fantaza valabil pentru operă decît în deplina stăpînire a materialului faptic și ideatic, în spiritul acestuia. Ceva care nu este atestabil că **a fost** trebuie în orice caz **să fi putut să existe,** să fie animat de același suflu. Toate acestea, bineînțeles, dacă ne situăm în teritoriul filmului istoric și nu în cel al filmului fantastic sau parodic, care sînt genuri diferite, operînd cu alte instrumente artistice.

3. Conștiința politică și artistică a autorului.

Adrian PETRINGENARU

Nu facem fotografii, chiar bine retușate!

1. În nici un caz ceea ce el tinde să devină (să sperăn că nu va deveni), film de actualitate în sens conjunctural, cu personaje care vorbesc ca într-o ședință în care se pun la cale marile probleme ale viitorului. Desigur, este vorba de unele excepții existente în filmul de epocă și care nu pot umbri realizările cinematografice în care autorii au dovedit un acut simț al trecutului, deci implicit al adevărului acelor vremi. Un film istoric este dator să răspundă actualității în măsura în care actualitatea s-a păstrat nealterată pînă azi; deci filmul istoric nu poate fi altceva decît istorie cinstită, menită să slujească nu numai prezentul, ci însăși ideea de istorie.

2. Atunci cînd există date precise despre un personaj istoric sau despre un fapt important intrat în memoria generațiilor actuale, este destul de greu să fantazezi. În asemenea cazuri, autorul,cel mult poate veni cu o viziune proprie asupra unui personaj sau altul, îi poate aprofunda sau îi poate acorda o înțelegere pe care contemporanii acelui timp n-au făcut-o din diferite motive. Asta nu presupune deloc o înghețare a istoriei în tiparele știute, apropiate de o fotografie fie ea și reușită, orice autor care se respectă vrea să-și spună propriul lui punct de vedere atît asupra vremii respective cît și asupra rezonanței acelei epoci, în zilele pe care le trăim. Deci a fantaza înseamnă a răspunde nu numai față de cei ce nu mai sînt, dar în primul rînd față de contemporani. Atunci cînd evenimentul istoric este mai puțin cunoscut iar personajele în cauză menționate doar ca figuri istorice, fantezia poate deborda. Cu o singură condiție: să nu falsificăm imaginea lor și a timpului în care au trăit, să nu facem din ei ceea ce n-au fost niciodată.

3. Într-o evocare istorică determinant mi se pare a fi comuniunea de idei care leagă evenimentul istoric de istoria pe care o trăim acum. Rar am văzut filme istorice făcute doar din dorința de a da lecții de istorie. Un popor are legături trainice cu istoria și trecutul său și dorința celor de azi de a scoate la lumină faptele petrecute în negura vremurilor are un dublu scop: luminarea trecutului din unghiul celor de azi și împămîntenirea istoriei vii în memoria celor care fac și ei istorie.

Petre SĂLCUDEANU

Lipsa de „antene"

1. Astăzi, ca de altfel oricînd, filmul istoric înseamnă în primul rînd, **film.** El nu are legi estetice proprii, diferite de cele ale filmului cu tematică modernă și contemporană. El nu este incompatibil cu noutățile de limbaj cinematografic. El poate fi grandios sau numai pitoresc, ca și filmul de actualitate. Poate fi meditativ, profund sau zornăitor, ceea ce se poate întîmpla și cu filmul de actualitate. El poate fi vechi și prăfuit sau strălucitor de modern, întocmai ca și filmul de actualitate. Poate fi monumental sau intimist ca și filmul de actualitate.

2. Nu înseamnează nicicum mai mult decît a fantaza pornind de la realitatea contemporană. Există ideea că lumea istorică, lumea epocii trebuie cunoscută în plus, lucru presupus dificil. Dar este oare mai puțin dificilă cunoașterea lumii contemporane? Faptul că circulăm prin această lume înseamnă că o și cunoaștem? Sînt oare mai autentice filmele contemporane decît cele istorice?

Necunoașterea unor **lumi,** vechi sau contemporane, nu vine întotdeauna din lipsă de studiu. Cel mai adesea vine din lipsă de **antene,** din lipsa instrumentului artistic al cunoașterii, care nu e același ca la omul de știință.

3. În relația artist-istorie, important este artistul. Între o **Mare figură** abordată de un artist **mic,** și un Personal, nu am sesizat nici o stare nouă în ființa mea artistică, aflîndu-mă față în față cu Lăpușneanu. L-am abordat cu aceeași emoție și luciditate cu care abordez orice erou mai mult sau mai puțin contemporan. Iar cunoștințele de istorie nu le-am asimilat în vederea acestui film. Le aveam dinainte, încă de pe cînd făceam film de actualitate. Dacă temele istorice se abordează dintr-un unghi contemporan, cred că și temele contemporane e necesar să aibă o anume așezare în cadrul istoriei.

În prim plan: portretul, biografia unei mari personalități. În plan secund: epoca și determinările ei. *Dimitrie Cantemir (scenariul:* **Mihnea Gheorghiu;** *regia:* **Gh. Vitanidis; cu: Iurie Darie, Vasile Boghiță, Alexandru Repan, Emil Coșeru, Emanoil Petruț)**

Nicoară Potcoavă scris de Sadoveanu, alegeți ce vreți!

Producătorii noștri nu trebuie să se grăbească să epuizeze figurile mari ale neamului, ei au datoria să epuizeze talentele și nu temele.

Malvina URȘIANU

Anchetă realizată de
Cristina CORCIOVESCU

Ștefan Iordache. Ioana Crăciuneascu

Ediție specială
R: Mircea Daneliuc; *Sc:* Beno Meirovici, Mircea Daneliuc; *I:* Florin Mihăilescu; *Dc:* Filip Dumitriu, Florin Gabrea; *M:* Lucian Metianu.
Cu: Ștefan Iordache, Ioana Crăciunescu, Costel Constantin, Mircea Albulescu.
Încercarea unui ziarist de a afla adevărul este reprimată brutal în anii întunecați ai fascismului.

Alexandru Lungu. Mihai Mereuță. Mircea Albulescu. Viorel Comănici. Florin Codre

Minia
R: Mircea Veroiu; *Sc:* Alecu Ivan Ghilia; *I:* Călin Ghibu; *Dc:* Nicolae Drăgan; *M:* Mircea Florian.
Cu: Mihai Mereuță, Gheorghe Nuțescu, Mircea Albulescu, Florin Codre.
Cronică a ultimelor zile ale răscoalei din 1907 în nordul Moldovei.

George Mihăiță. Vladimir Găitan

Pentru patrie
R și *Sc:* Sergiu Nicolaescu; *I:* Nicolae Girardi, Mircea Mladin; *Dc:* Dodu Bălășoiu, Mara Cuculaș, Hortensia Georgescu.
Cu: Mircea Albulescu, Ilarion Ciobanu, Constantin Codrescu, George Constantin, Cornel Coman, George Mihăiță, Vladimir Găitan.
Film istoric dedicat epopeii Războiului de Independență.

Paul Lavric. Ștefan Iordache. Victor Strengaru

Doctorul Poenaru
R și *Sc:* Dinu Tănase; *I:* Mihai Popescu; *Dc:* Florin Gabrea; *M:* Adrian Enescu.
Cu: Victor Rebengiuc, Ștefan Iordache, Elena Dacian, Vasile Nițulescu, Gheorghe Dinică.
Trezirea conștiinței sociale a unui intelectual în perioada dintre cele două războaie mondiale, redată prin intermediul biografiei unui medic de țară, eroul romanului «Doctorul Poenaru» de Paul Georgescu.

Sergiu Nicolaescu

Revanșa
R: Sergiu Nicolaescu; *Sc:* Sergiu Nicolaescu, Vintilă Corbul, Eugen Burada; *I:* Nicolae Girardi; *Dc:* Marcel Bogos, Dodu Bălășoiu.
Cu: Gheorghe Dinică, Sergiu Nicolaescu, Jean Constantin, Amza Pellea, Ion Besoiu.
Inspectorul Moldovan își continuă lupta solitară în timpul rebeliunii legionarilor.

Stela Furcovici. Vasile Cosma

Ecaterina Teodoroiu
R: Dinu Cocea; *Sc:* Mihai Opriș, Vasile Chiriță; *I:* Marian Stanciu; *Dc:* Mara Cuculaș; *M:* Ștefan Zorzor.
Cu: Stela Furcovici, Ion Lupu, Mihai Mereuță, Ion Caramitru, Cornel Coman.
Reconstituire cinematografică a vieții eroinei de la Jiu.

1979

Ștefan Sileanu

Vlad Țepeș
R: Doru Năstase; *Sc:* Mircea Mohor; *I:* Aurel Kostrakiewicz; *Dc:* Guță Știrbu, *M:* Tiberiu Olah.
Cu: Ștefan Sileanu, Ernest Maftei, Emanoil Petruț, Alexandru Repan, George Constantin.
Epoca domniei prințului valah Vlad Țepeș, privită din perspectivă istorică

Adrian Pintea. Ovidiu Iuliu Moldovan

Între oglinzi paralele
R și *Sc:* Mircea Veroiu; *I:* Călin Ghibu; *Dc:* Ștefan Antonescu; *M:* Tiberiu Borcoman.
Cu: Ion Caramitru, Ovidiu Iuliu Moldovan, George Constantin, Elena Albu, Dorel Vișan.
Atmosfera Bucureștiului în timpul ultimelor luciri «belle epoque» și a primelor mișcări socialiste, muncitorești, în ajunul intrării României în primul război mondial este recreată de film după modelul prozei lui Camil Petrescu.

Cinema

Oricît ar părea de ciudat, cinematograful reușește o performanță care nu este la îndemîna oricărei arte sau pe care alte arte nu o realizează cu aceeași dezinvoltură și savoare: performanța de a transforma ficțiunea în document, de a face, cu alte cuvinte, **istorie** din **film**. Să ne oprim la cazul, care mi se pare cel mai elocvent. Cîndva, filmul românesc își propunea să evoce pe ecran o pagină crucială din istoria poporului nostru: **Războiul Independenței**. Gestul emoționant al realizatorilor de atunci se petrecea pe vremea în care cinematograful avea încă nostalgia praxinoscopului, a zootropului, a kinetoscopului, pe vremea uneltelor dintîi ale unei arte care este departe de a-și fi descoperit și utilizat posibilitățile reale. În 1912 deci, cînd se împlinea «cifra rotundă» a sfertului de veac de la evenimentele evocate, filmul românesc aducea pe ecran, într-un spectacol de «mare montare», realizat sub bagheta pasionatului Grigore Brezeanu, momentul de mare elan patriotic al cuceririi independenței de stat a României. Revedem filmul de atunci cu o mereu reînnoită bucurie, «acreala» cronicarilor vremii s-a uitat de mult, ne captivează în continuare minunatele naivități ale acestei pelicule venită spre noi, parcă dintr-o altă lume. Dar aceasta n-ar fi nimic. Pentru noi, cei de azi, filmul acesta îngălbenit de vreme a dobîndit, neîndoios, funcție documentară. Cel mai bun argument? Într-un film relativ recent ca **Pentru Patrie** — realizat de Sergiu Nicolaescu, pe cînd se împlinea un veac de la războiul independenței — secvențe din **Războiul independenței** (trecute printr-o culoare cu patină de epocă) au fost intercalate în acțiune cu o finalitate fără dubii: ele reprezentau însuși evenimentul evocat în filmul contemporan, ele nu mai erau **film**, deveniseră **istorie**. Nu mă îndoiesc, peste alte multe zeci de ani, secvențele din **Pentru Patrie** vor semăna și ele a istorie propriu-zisă. Capacitatea filmului de a deveni istorie mi se pare o realitate dincolo de orice discuție. Într-un documentar de lung-metraj al tele-

Filmul și istoria

Înainte de *a deveni* istorie, filmul *este* istorie, sau mai exact spus, *trebuie să fie* istorie

viziunii despre epoca revoluției de la 1821, produs de asemenea recent, evocarea evenimentelor de atunci se face cu ajutorul unor secvențe din filmul lui Lucian Bratu, **Tudor**; iată, ficțiunea vine chiar și în sprijinul... documentarului, exemplificînd foarte limpede forța aceasta — să-i zicem supranaturală? — a cinematografului de a se identifica cu istoria.

Este o «armă» a artei a șaptea demnă de luat în seamă. Dar are și «două tăișuri». Răspunderea cinematografului față de istorie apare într-o lumină de-a dreptul orbitoare. Da secvențele din **Războiul independenței** — acest «cap de serie» al cinematografiei noastre — străbătute de un fierbinte fior patriotic, pot deveni simbol pentru momentul crucial de elan național al lui 18[illegible]; da, secvențele din **Tudor** — acest «cap de serie» al epopeii cinematografice românești — pagini străbătute de un viguros realism poetic, pot deveni simbol pentru momentul de revoltă al pandurilor din 1821... Dar orice film istoric poate privi «cu fruntea sus» impactul cu istoria? Răspunderea cinematografului față de istorie, neîndoios, este deosebit de mare, și nu ține, în niciun caz, de domeniul strictelor reconstituiri arheologice (aceea ar fi răspunderea arheologiei față de istorie!); dintr-un motiv foarte simplu: filmul, cu statutul său de artă a imaginii riscă — nesocotind marile sale răspunderi artistice față de istorie — nu numai să denatureze istoria, ci să intre în conflict cu însăși... istoria filmului.

Înainte de **a deveni** istorie, filmul **este** istorie, sau, mai exact spus (ținînd seama și de temerile noastre anterioare), **trebuie să fie** istorie. Să mutăm, așadar, discuția de pe teritoriul performanțelor cinematografice pe acela al îndatoririlor filmului (liber consimțite, de altfel), față de istorie. Și să punem în discuție, înainte de toate, orice film... de actualitate. Sau, mai bine, toate la un loc. Raportarea istorică la realitățile contemporane este condiția primordială a oricărui bun film de actualitate. Pentru a citi într-o creație cinematografică istoria acestui timp, nici calendarele de perete, cu data exactă a desfășurării actiunii, nici măcar calendarele de birou (chiar dacă pe terestrele respectivului birou se profilează curtea unei mari uzine) nu ajută la nimic. Am văzut — în anii trecuți — destule filme «datate» foarte minuțios, cu spectaculoase decoruri de blocuri, pe care vrînd-nevrînd le-am numit de actualitate. Încercînd astăzi să citim în ele istoria devenirilor contemporane, vom avea mari dificultăți (întotdeauna «proba timpului» a lăsat mulți corigenți), oamenii și problemele lor par de multe ori în afara timpului și spațiului, iar conflictele filmelor par fulgi speriați de păpădie. Istoria nu se «leagă» deloc. «Problema problemelor» de aici mi se pare că pornește: propunîndu-și orice subiect, cu o fată care iubea un băiat sau cu un inovator care a descoperit o rază, cu un sătean care pleacă la oraș sau cu un orășean care se întoarce la țară, cu o mare familie muncitorească sau cu o mică familie individualistă, adevăratul cinefast al actualității (care va găsi, desigur, mai semnificative subiecte ale actualității!) face, practic **istorie contemporană**.

Un subiect istoric etern: înfruntarea dintre vechi și nou. *Comoara din Vadul vechi (scenariul și regia:* Victor Iliu; cu Ion Caramitru)

Cît despre filmul cu tematică istorică, el nu poate fi lipsit — cum se mai întîmplă cîteodată — de dimensiunea contemporaneității! Punctul

→

Înfruntînd dubla tiranie, a adevărului istoric și a romanului de la care s-a plecat: *Pădurea spînzuraților (scenariul:* Titus Popovici; *regia:* Liviu Ciulei; cu Ana Szeles și Victor Rebengiuc)

A interpreta istoria, literatura și nu doar a le evoca: *Răscoala (scenariul:* Titus Popovici; *regia:* Mircea Mureșan)

Violeta Andrei. Gheorghe Cozorici

Clipa
R: Gheorghe Vitanidis; *Sc:* Dinu Săraru; *I:* Nicu Stan; *Dc:* Guță Știrbu, Zoltan Szabo; *M:* Richard Oschanitzky.
Cu: Gheorghe Cozorici, Ion Dichiseanu, Violeta Andrei, Sebastian Papaiani, Emanoil Petruț.
Film politic. O dezbatere actuală a responsabilității individuale în fața problemelor ridicate de transformarea socialistă a României.

Gheorghe Metzenrath. Tamara Cretulescu

Vis de ianuarie
R: Nicolae Oprițescu; *Sc:* Anda Boldur; *I:* Doru Mitran; *Dc:* Traian Nițescu, Mircea Onișor; *M:* Lucian Metianu.
Cu: Gabriela Cuc, Marcel Iureș, Gelu Nițu, Gelu Colceag, Rodica Tăpălagă.
Înfiriparea mișcării pașoptiste în Moldova, strîns împletită cu o romantică poveste de dragoste.

Adrian Pintea

Falansterul
R: Savel Stiopul; *Sc:* Florian Avramescu, Nicolae Dragoș; *I:* Ion Anton; *Dc:* Ladislau Labancz, Mihaela Demetriade; *M:* Hari Maiorovici.
Cu: Adrian Pintea, Liviu Ciulei, Julieta Szöny, Elena Albu, Enikő Szilagyi.
O viziune originală asupra Comunei din Scăieni creată în 1834 de Theodor Diamant, adept autohton al socialiștilor utopici.

Mariana Mihuț

Ultima frontieră a morții
R: Virgil Calotescu; *Sc:* Nicolae Jianu; *I:* Vasile Vivi Drăgan; *Dc:* Mircea Ribinschi; *M:* Anton Șuteu.
Cu: Mariana Mihuț, Ion Dichiseanu, Emanoil Petruț, Zoltan Vadasz.
Film închinat memoriei locuitorilor din satul Moisei, căzuți în lupta pentru eliberarea patriei în septembrie 1944.

George Șofrag

Speranța
R: Serban Creangă; *Sc:* Mihai Creangă, Ion Pavelescu; *R:* Șerban Creangă; *I:* Florin Paraschiv; *Dc:* Nicolae Edulescu; *M:* Nicu Alifantis.
Cu: George Șofrag, Val Săndulescu, Valeria Seciu, Carmen Galin, George Constantin.
Film istorico-biografic închinat militantului socialist Ștefan Gheorghiu.

1980

Ion Caramitru

Rug și flacără
R și Sc: Adrian Petringenaru; *I:* Aurel Kostrakiewicz; *Dc:* Mihai Beciu; *M:* Cornelia Tăutu.
Cu: Ion Caramitru, Florin Piersic, Teofil Vilcu, Simona Mălcănescu, Ștefan Velniciuc.
Inspirat din romanul omonim al lui Eugen Uricaru, filmul urmărește povestea romantică a unui român implicat într-o conspirație internațională, în anii domniei lui Alexandru Ioan Cuza.

Eugenia Bosînceanu. George Motoi

Întoarcerea lui Vodă Lăpușneanu
R și Sc: Malvina Urșianu; *I:* Alexandru Întorsureanu, Gheorghe Fischer; *Dc:* Adriana Păun; *M:* Anatol Vieru.
Cu: George Motoi, Silvia Popovici, Valeriu Paraschiv, Cornel Paraschiv, Cornel Coman, Daniel Bucurescu.
Dramatica domnie a voievodului Lăpușneanu, evocată pe ecran sub forma unei meditații asupra puterii.

Vladimir Găitan. Gheorghe Dinică

Ultima noapte de dragoste
Sc și R: Sergiu Nicolaescu, *inspirat din romanul lui* Camil Petrescu **«Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război»**; *I:* Nicolae Girardi; *Dc:* Gheorghe Bălășoiu; *M:* Bert Grund.
Cu: Vladimir Găitan, Ioana Pacula, Sergiu Nicolaescu, Sebastian Papaiani, Ion Besoiu.
O nouă lectură cinematografică a cunoscutului roman în care povestea de dragoste a eroilor este contrapunctată de prezența dramatică a primului război mondial.

de vedere al prezentului (cu toate implicațiile sale politice, istorice, filozofice, morale și estetice) constituie **«cheia»** relației firești dintre film și istorie. Istoria nu poate fi concepută altfel în film, și de cîte ori a rămas la stadiul reprezentării ilustrativiste, decorative, impactul ei cu spectatorul contemporan a fost imperfect. Forța celor mai reprezentative creații ale epopeii cinematografice naționale — care constituie astăzi unul dintre cele mai importante filoane ale producției de filme — stă, de altfel, în capacitatea autorilor (scenariști, regizori, interpreți, etc.) de a transfigura fapte memorabile ale istoriei în fapte de artă contemporane, ca spirit și ca simțire. De la **Tudor** și **Pădurea spînzuraților** pînă la **Labirintul** și **Munții în flăcări**, sau reașezînd filmele istorice în «ordinea» istoriei, de la **Burebista** și **Dacii**, pînă la **Puterea** și **Adevărul** și **Clipa**, vom constata că din nici o filmografie regizorală nu lipsește filmul de istorie trăită sau îndepărtată. Se poate exemplifica în ordine alfabetică,.. Andrei Blaier, «cineast al actualității», a prospectat epoca primului război mondial în **Prin cenușa imperiului**, pentru a ajunge la ampla frescă istorică pe care o realizează în prezent pentru televiziune; timpul de dincolo de timp al basmului, la Elisabeta Bostan, în **Tinerețe fără bătrînețe**; în filmografia lui Lucian Bratu, o creație remarcabilă, precum **Tudor**, avea să inaugureze (sînt aproape două decenii de atunci) epopeea națională; Virgil Calotescu a ajuns la **Ultima frontieră a morții**, tragedia de la Moisei; Liviu Ciulei, în filmografia sa prea succintă, are, deopotrivă, **Valurile Dunării** și **Pădurea spînzuraților**, două piese de rezistență; Dinu Cocea — istorie legendară în serialul **Haiducilor**, istorie de August '44 în **Stejar, extremă urgență**; George Cornea, deasemenea, pagini de istorie trăită în **Patima**; Mircea Daneliuc, în **Vînătoarea de vulpi**, a investigat cu rară forță de pătrundere realitatea anilor '50; Mircea Drăgan, pe lîngă ecranizările istorice sadoveniene, și-a deschis larg evantaiul tematic, de la **Columna** la **Setea**; meșterul Jean Georgescu, în **Lanterna cu amintiri**, a trecut în revistă 50 de ani de film românesc; Manole Marcus, «cineast social» prin definiție, are la activ pe lîngă remarcabile filme inspirate din anii ilegalității — **Cartierul veseliei, Canarul și viscolul** — numeroase reflecții contemporane pe teme de istorie apropiată, printre care **Puterea și Adevărul**; în colaborare cu Marcus, în ordine alfabetică, Iulian Mihu: de la **Viața nu iartă** la **Lumina palidă a durerii**, un același solid crez estetic în luminarea trecutului; Mircea Moldovan a fost atras de balada lui **Pintea** și a realizat recent o amplă frescă de epocă revoluționară: **La răscrucea marilor furtuni** și **Munții în flăcări**; Francisc Munteanu a fost atras îndeosebi de perioade istorice trăite, cum ar fi și «secvența» nu-

mită **La patru paşi de infinit;** printre primele filme ale lui Mircea Muresan a fost **Răscoala,** şi printre cele mai recente — **Ion:** două episoade dramatice din trecutul frămîntat al satului românesc; Cristiana Nicolae a debutat cu istorie politico-revoluţionară: **Întoarcerea lui Magellan;** Sergiu Nicolaescu a cuprins, în opera sa, perioade istorice dintre cele mai diferite în filme reprezentative ca **Dacii** şi **Mihai Viteazul,** ca **Atunci i-am condamnat pe toţi la moarte** şi **Cu mîinile curate;** Doru Năstase a fost atras de personalitatea captivantă a domnitorului **Vlad Ţepeş;** pe Adrian Petringenaru l-a preocupat, în **Rug şi flacără,** epoca «post-unionistă» din a doua jumătate a veacului trecut; Lucian Pintilie şlefuia, în urmă cu 15 ani, o mică bijuterie simbolizînd dăruirea revoluţionară a tinerilor în anii ilegalităţii: **Duminică la ora 6;** Dan Piţa, de la partea sa din **Nunta de piatră,** prin **Tănase Scatiu,** la **Bietul Ioanide:** lumi revolute, reconstituiri complexe de epocă; capodopera lui Ion Popescu-Gopo e... **Scurtă istorie** (da, chiar şi Gopo poate fi, deci, inclus în acest «memento»!); la Geo Saizescu (deşi istoria şi comedia nu pot face totdeauna casă bună) nişte **Doi vecini,** cu timpul şi morala lor, tot ar fi; Mircea Săucan propunea spectatorilor, în urmă cu două decenii, o pagină remarcabilă de realism poetic despre timpul de început al lumii noastre noi: **Cînd primăvara e fierbinte;** Dinu Tănase debuta cu un film despre anii unor acute ciocniri de clasă **(Trei zile şi trei nopţi)** Malvina Urşianu — după acumulări pe teritorii de actualitate — a făcut istorie «de mare clasă» în **Serata,** în **Întoarcerea lui Vodă Lăpuşneanu;** primul lung metraj al lui Constantin Vaeni a fost **Zidul,** iar punctul culminant — din perspectiva filmului istoric — **Buzduganul cu trei peceţi;** Mircea Veroiu, de la partea sa din **Nunta de piatră** a reconstituit, la rîndu-i, în **Mînia,** epoca răscoalei din 1907; Gheorghe Vitanidis s-a stabilit pe teritorii de biografie istorică, de la **Ciprian Porumbescu** la **Dimitrie Cantemir** şi apoi la **Burebista,** piese de rezistenţă ale unei filmografii din care face parte şi complexa sinteză politico-istorică din **Clipa.**

Puţini regizori lipsesc după cum se poate observa, din această sumară trecere în revistă (pentru omisiunile nedorite îmi cer scuze). Şi s-ar mai putea adăuga tuturor acestor nume de oameni şi filme, «argumentul» creaţiei regizorale a eminentului cineast care a fost Victor Iliu, creaţie străbătută în întregime de patosul şi febrilitatea cercetării istorice, de luciditatea privirii contemporane asupra epocilor investigate pe ecran. Şi mai trebuie adăugat neapărat «argumentul» scenariştilor. Filmul românesc are, astăzi, un mare număr de scriitori pentru care evocarea istorică reprezintă vocaţia primordială. Titus Popovici — cu număr record de scenarii — a oferit cinematografului scrieri cu solidă platformă documentară şi artistică, cu o pasiune a politicului şi o febră a cercetării istorice care-l recomandă! Mihnea Gheorghiu — între **Tudor** şi **Burebista** — a conferit scenariilor sale temeinicia gestului de cultură; Ioan Grigorescu, Petre Sălcudeanu, Eugen Barbu, Eugen Mandric, Dinu Săraru, Eugen Uricaru, Malvina Urşianu, Mircea Mohor — ca să amintim numai cîteva nume — au conferit epocilor evocate peceţi sigure de personalitate şi talent; ecranizări după Mihail Sadoveanu, Liviu Rebreanu, Zaharia Stancu — din nou ne rezumăm la cîteva nume — au pus la îndemîna ecranului opere din fondul principal al beletristicii istorice. Desigur, nu toate numele de cineaşti invocate în rîndurile de mai sus — mă refer îndeosebi la regizori — oferă o garanţie a vocaţiei istorice. Pentru unii regizori, istoria a fost doar un punct de sprijin, un reper trecător, un ocol, o adresă mai mult sau mai puţin întîmplătoare. Dar nu este deloc... întîmplător faptul că în aproape fiecare filmografie găsim cel puţin un «punct de sprijin», un «reper» istoric; de cele mai multe ori, tocmai aceste puncte de sprijin, tocmai aceste repere (sau ocoluri sau adrese întîmplătoare) împlinesc calitatea cultural-educativă de ansamblu a unei filmografii. Cît despre cele mai izbutite creaţii de inspiraţie istorică ale cinematografiei naţionale, ele nu lasă nici un dubiu asupra unui adevăr principial şi fundamental: filmul istoric românesc trebuie să fie (vorbeam de acele îndatoriri liber consimţite, asumate), trebuie să fie cu necesitate **film politic.**

Să privim mai îndeaproape cîteva «secţiuni mari» ale filmului istoric românesc...

O primă «secţiune» ar fi aceea a filmelor consacrate celor mai vechi mărturii de civilizaţie pe meleagurile carpato-danubiano-pontice. Filme mai vechi ca **Dacii** şi **Columna,** o creaţie recentă ca **Burebista,** alcătuiesc această lume cinematografică, menită să reconstituie — nu numai din informaţii ci şi prin supoziţii, nu numai din documente ci şi prin ficţiune — universul de gînd, faptă şi simţire al strămoşilor strămoşilor noştri. Titus Popovici şi Sergiu Nicolaescu în **Dacii** au optat pentru modalitatea filmului de acţiune eroică, impunînd în prim-plan personalitatea marelui conducător care a fost Decebal, al cărui portret se conturează în, şi prin acţiune. Titus Popovici şi Mircea Drăgan, în **Columna,** au încercat proiecţii simbolice, dar această preocupare nu a fost susţinută pe întreg parcursul filmului, oscilant din punct de vedere stilistic. Mihnea Gheorghiu şi Gheorghe Vitanidis în **Burebista** şi-au propus cu precădere să vorbească despre «omul Burebista» şi în această matură opţiune stă gestul necesar al «contemporaneizării» eroului. Dimensiunea patriotică a tuturor acestor filme facilitează ecoul educativ-cultural în conştiinţe.

Să aducem în discuţie apoi o altă secţiune importantă a filmului istoric românesc: evocarea unor personalităţi şi evenimente din zbuciumatul trecut de lupte pentru libertate naţională şi socială al poporului român. Au devenit, şi nu puteau să nu devină, eroi de film. Ştefan cel Mare şi Vlad Ţepeş, Gheorghe Doja şi Vodă Lăpuşneanu, Dimitrie Cantemir şi Mihai Viteazul, Tudor Vladimirescu şi Nicolae Bălcescu, Theodor Diamant şi Ştefan Gheorghiu, după cum au devenit fapte cinematografice, şi nu puteau să nu devină, pagini memorabile din trecutul de luptă al neamului, intrate în istorie cu nume de ani: 1475, 1514, 1821, 1848, 1859, 1877, 1907... Vor deveni, şi nu pot să nu devină, eroi de film Gelu şi Menumorut, Dragoş şi Muşat, Basarab şi Bogdan, Petru Rareş şi Ioan Vodă cel Cumplit, Horia, Cloşca şi Crişan şi multe alte nume de oameni şi nume de ani care au «biografiat» momentele esenţiale ale poporului român, din epoca primelor voievodate peste secole, prin gloriosul an 1921, spre azi şi spre mîine. Multe idei cinematografice din filmele realizate pot atrage atenţia: restabilirea unor adevăruri istorice în **Vlad Ţepeş** realismul poetic captivant din **Tudor,** exerciţiul stilistic din **Falansterul,** istoria văzută prin biografia unui «om de rînd» în **Rug** şi

Filmul istoric ca sursă a unui dialog în actualitate: *Clipa (scenariul:* **Dinu Săraru;** *regia:* **Gheorghe Vitanidis; cu Gheorghe Cozorici)**

Anda Onesa.

Duios Anastasia trecea

R: Alexandru Tatos; *Sc:* D.R. Popescu; *I:* Florin Mihăilescu; *Dc:* Andrei Both, *M:* Lucian Meţianu.

Cu: Anda Onesa, Amza Pellea, Tarr Laszlo, Biro Levente.

Tragedia Antigonei retrăită de o tînără învăţătoare dintr-un sat bănăţean în timpul ocupaţiei fasciste. Adaptarea nuvelei lui D.R. Popescu.

Florin Piersic

Drumul oaselor

R: Doru Năstase; *Sc:* Eugen Barbu, Nicolae Paul Mihail; *I:* Vasile Vivi Drăgan; *Dc:* arh. Adrian Păun; *M:* George Grigoriu.

Cu: Florin Piersic, Marga Barbu, Ion Marinescu, Iurie Darie şi Ernest Maftei.

Film de aventuri, al cărui suspens se sprijină pe fapte reale din istoria frămîntată a anilor premergători revoluţiei paşoptiste.

Alexandru Repan. Sebastian Papaiani. Ştefan Sileanu

Am fost şaisprezece

R: George Cornea; *Sc:* Aurel Mihale; *I:* Alexandru Întorsureanu, Gheorghe Fischer; *Dc:* Guţă Stirbu; *M:* Ramon Tavernier.

Cu: Sebastian Papaiani, Ion Caramitru, Elisabeta Adam, Alexandru Repan.

Un episod autentic din lupta ostaşilor români pentru eliberarea Budapestei, un omagiu adus celor căzuţi în această luptă.

George Constantin. Ion Dichiseanu

Burebista

R: Gh. Vitanidis; *Sc:* Mihnea Gheorghiu; *I:* Petru Maier; *Dc:* Bob Nicolescu; *M:* Teodor Grigoriu.

Cu: George Constantin, Ion Dichiseanu, Emanoil Petruţ, Alexandru Repan, Ernest Maftei.

Amplă frescă istorică a cărei figură pivot este Burebista, făuritorul primului stat centralizat dac.

Violeta Andrei, Siegfried Siegmund

Lumina palidă a durerii

R: Iulian Mihu; *Sc:* George Macovescu; *I:* Gabor Tarco; *Dc:* arh. Ştefan Antonescu; *M:* Ludovic Feldman, Antonio Vivaldi, Hector Berlioz, Dorin Liviu Zaharia.

Cu: Liliana Tudor, Gheorghe Marin, Violeta Andrei, Siegfried Siegmund.

Cronica unui sat de la cotul Vrancei în ajunul şi în timpul primului război mondial.

Virgil Andriescu

Labirintul

R: Şerban Creangă; *Sc:* Mihai Creangă, Ion Pavelescu, Şerban Creangă; *I:* Florin Paraschiv; *Dc:* Nicolae Edulescu; *M:* Răzvan Cernat.

Cu: Virgil Andriescu, George Şofrag, Tudor Gheorghe, Luminiţa Gheorghiu, Carmen Galin.

Un nou episod al începutului mişcării socialiste din România, centrat în jurul figurii lui I.C. Frimu.

Vlad Rădescu. Paul Lavric

La răscrucea marilor furtuni şi Munţii în flăcări:

R: Mircea Moldovan; *Sc:* Petre Sălcudeanu; *I:* Valentin Ducaru; *Dc:* Georgeta Solomon, Virgil Popa; *M:* Tiberiu Olah. *Cu:* Cornel Ciupercescu, Constantin Codrescu, Costel Constantin, Nae Gh. Mazilu, Mircea Cosma, Vlad Rădescu, Ştefan Velniciuc, Mircea Moldovan, Alexandru Drăgan, Silviu Stănculescu, Monica Ghiuţă, Maria Ploae, Emil Hossu.

Revoluţia şi revoluţionarii anului 1848.

Vasile Cojocaru. Maria Ploae. Emil Hossu

Dosar întocmit de **Aura PURAN** *şi* **Georgeta DAVIDESCU**

flacără şi aşa mai departe, după cum nedorite simplificări în ecranizările sadoveniene, accente declarative sau declamative, episoade strict ilustrative, personaje schematice sau culori prea pitoreşti au scăzut considerabil concentraţia ideatică a altor multe filme, de la **Neamul Şoimăreştilor** la **Fraţii Jderi**, de la **Săgeata căpitanului Ion** la **Zestrea domniţei Ralu** şi aşa mai departe... Dar la semnificaţia altor două fapte cinematografice aş vrea să mă opresc mai «pe larg». Întîi despre «momentul» **Mihai Viteazul**: filmul regizorului Sergiu Nicolaescu — după scenariul lui Titus Popovici — avea toate calităţile unui bun film de acţiune, personaje cu personalitate, dinamism, culoare de epocă; cinematografia noastră n-a ezitat, însă, peste ani, să abordeze acelaşi moment istoric dintr-o altă perspectivă, aceea a unei dezbateri de idei, şi foarte bine a făcut, deoarece **Buzduganul cu trei peceţi** scris de Eugen Mandric şi regizat de Constantin Vaeni a demonstrat cu evidenţă posibilităţile reale ale filmului istoric românesc de a depăşi condiţia biografiilor romanţate şi de a da «glas de imaginii» frămîntării gîndului. Este şi ceea ce a făcut Malvina Urşianu în al cincilea său «film de autor», **Întoarcerea lui Vodă Lăpuşneanu**, o adevărată sărbătoare a gîndului creator. Însemnele culturale, psihologice şi politice ale acestei remarcabile opere de artă dau filmului o permanentă vibraţie contemporană, mărturisind atitudinea lucidă şi matură a regizoarei-scenarist, răspunderea tonică pe care şi-o asumă nu numai faţă de istoria evocată, nu numai faţă de istorie în genere, ci şi faţă de Prezent şi Viitor.

Nu mă voi referi aici la toate «secţiunile» posibile ale filmului istoric românesc, deşi fiecare din ele ar putea furniza argumente utile discuţiei. Istoria mişcării muncitoreşti, anii formării şi consolidării conştiinţei revoluţionare au fost evocaţi de Şerban Creangă în două filme cu remarcabilă forţă portretistică: **Speranţa** şi **Labirintul**. Anii luptei din ilegalitate, care au premers şi pregătit momentul crucial al Eliberării ţării de sub ocupaţia fascistă, au constituit o sursă consistentă de inspiraţie pentru cineaşti. Modalităţile tematice şi artistice de abordare au fost felurite: un realism cu accente psihologice în **Străzile au amintiri**, subliniere a factorului emoţional în **La patru paşi de infinit**, tendinţă de frescă în **Cartierul veseliei**, sublimări metaforice în **Canarul şi viscolul**, dramatism de esenţă în **Duminică la ora 6**, înclinaţii poetice în **Întoarcerea lui Magellan**, trimiteri simbolice în **Zidul**, o dezvoltare epică mai amplă, cu personaje şi situaţii inspirate de oameni şi fapte ale epocii, în **Actorul şi sălbaticii**... Reuşitele artistice au fost calitativ diferite, dar nu modalităţile de abordare au determinat decalajele valorice. Ceea ce a scăzut, adeseori,

Dreptul ficțiunii de a deveni moment de referință al unei epoci revolute: *Ion (scenariul:* **Titus Popovici;** *regia:* **Mircea Mureșan; cu Ioana Crăciunescu și Petre Gheorghiu)**

forța de convingere a unor filme din această importantă categorie a producției naționale (nu le-am menționat, firește, pe toate) a fost miza politică mică uneori, apoi spectacolosul gratuit, alunecarea spre acțiuni irevelante, trama pretextuală.

Dintre filmele consacrate evenimentelor petrecute la hotar de ere sociale — înainte, în timpul și după insurecția din august 1944 — sînt de asemenea, cîteva titluri care necesită sublinieri speciale. **Valurile Dunării,** cu pagini de remarcabil realism psihologic și cu suspens de acțiune, este filmul prin care Liviu Ciulei — pe scenariul lui Titus Popovici și Francisc Munteanu — a inaugurat, practic, investigația cineaștilor în acestă epocă; în **Procesul alb** avem de a face cu bogata galerie de personaje din «Șoseaua Nordului» de Eugen Barbu, angrenate într-o acțiune multiplu ramificată, condusă de Iulian Mihu în stil caracteristic; de numele regretatului scriitor Marin Preda se leagă episodul cu respirație foarte personală **La porțile albastre ale orașului,** în regia lui Mircea Mureșan; **Pe aici nu se trece,** filmul lui Doru Năstase a impus ritmuri eroice; Malvina Urșianu în **Serata** a conferit semnificații simbolice nopții de la hotar de ere sociale; iar Dinu Cocea, în **Stejar — extremă urgență** a utilizat cu discernămînt documentația unei decisive acțiuni militar-patriotice... **Asediul** și **Facerea lumii** apoi, cu virtuțile lor realiste... **Cu mîinile curate** și toate celelalte filme ale unui serial cu implicații, deopotrivă, politice și polițiste... Și așa mai departe, fără a uita mai vechi filme ca **Setea, Cînd primăvara e fierbinte, Comoara din Vadul Vechi** — care rămîn, peste ani, documente revelatoare (revin, iată, la ideea inițială) despre un timp al înnoirilor, dar și al unor acute ciocniri de clasă, al unor aspre înfruntări ale noului cu vechiul.

Ajungem astfel, la două filme a căror semnificație depășește în importanță, cred, multe din filmele menționate pînă acum: **Puterea și Adevărul** și **Clipa** (cărora le-aș adăuga, neapărat, **Viforița** și **Vînătoarea de vulpi,** deși finalitatea acestor din urmă filme diferă). Regizorul Manole Marcus și scenaristul Titus Popovici, cu zece ani în urmă, afirmau răspicat, în **Puterea și Adevărul,** dreptul și datoria contemporaneității de a investiga, cu puterea și adevărul cuceririlor prezente, drumul devenirii noastre socialiste, cu victoriile și bucuriile sale; filmul politic își afirma plenar astfel puterea, adevărul și — mai ales — posibilitățile sale. Pe această filieră s-a înscris peste ani, **Clipa,** filmul scriitorului Dinu Săraru și al regizorului Gh. Vitanidis, o privire lucidă și responsabilă, cu intensități de gînd, spre noi cei de ieri, spre noi cei de azi, spre noi cei de mîine...

N-aș vrea să închei aceste cîteva considerații despre film și istorie fără a mă reîntoarce, o clipă, la filmul de actualitate. Care sînt, oare, filmele de actualitate ale anilor noștri din care se va putea citi istoria prezentului socialist? Dintr-un timp mai vechi al cinematografiei noastre, m-aș opri la **Erupția** — ca punct de pornire —, neapărat la **Meandre,** la **Reconstituirea,** apoi la **Anotimpuri, Ultima noapte a copilăriei, Gioconda fără surîs, Un film cu o fată fermecătoare...** Dintr-un timp mai apropiat, neapărat la **Cursa,** apoi la **Filip cel bun, Ilustrate cu flori de cîmp, Mere roșii, Septembrie, Al patrulea stol, Bună seara, Irina, Mijlocaș la deschidere** și, din nou neapărat, la **Proba de microfon, Stop cadru la masă, O lacrimă de fată, Vînătoarea de vulpi...** Da, intrăm într-un nou deceniu, prezentul devine pe nesimțite istorie...

Călin CĂLIMAN

Filmele de actualitate, filmele din care se va putea citi istoria anilor noștri. *O lacrimă de fată (scenariul:* **Petre Sălcudeanu;** *regia:* **Iosif Demian; cu Dorel Vișan, George Bossun, George Negoescu, Costel Rădulescu și Dragoș Pîslaru)**

în obiectiv documentarul

Studioul „Al. Sahia" după 30 de ani

În «Magazinul» nostru estival, am început o serie de portrete de regizori-documentariști, regizori care, indiferent de vîrsta personală, împlinesc anul acesta împreună cu studioul lor, «Al. Sahia», 30 de ani. Continuăm acum lista începută, pe care însă n-o vom epuiza, probabil, decît în următorul «Magazin estival». Pînă atunci, tinerii de la Sahia, de azi, vor fi cu siguranță «consacrați», vor deveni și ei, oarecum, «bătrîni» sahiiști de nădejde.

Așa că va veni și rîndul lor...

Eugen Gheorghiu: Drumuri spre adevăr

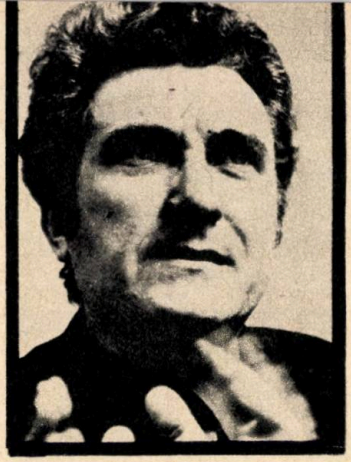
Reprezentant al «generației '70», regizorul Eugen Gheorghiu s-a apropiat cu oarecare timiditate de lumea filmului documentar, dar a reușit repede să-i pătrundă tainele și să găsească drumuri spre adevăr. Îndeosebi în două din filmele sale strălucesc curcubee de viață. Unul s-a numit chiar **Acolo unde se nasc curcubeele:** oameni în zone de nisipuri mișcătoare, transformînd locuri aride și neprietenoase în grădini fertile, pline de viață. Celălalt recent, se numește **Din tată-n fiu:** povestea a trei generații de ciobani, spusă cu o mare dragoste de oameni, de adevăr. Imaginea filmelor lui Eugen Gheorghiu are transparențe de cristal, locurile prin care trece păstrează în ele și cîteva ceva din sufletul lui. Aceasta în mai toate filmele sale din ultimii ani, unele însoțite de un text și subtext ironic **(Să nu-ți faci chip cioplit)**, altele cu dominante de gînd patriotic **(În vatra dacică)**.

Jean Petrovici: Atît de obișnuitul neobișnuit

Dacă cineva ar pune cap la cap, nu neapărat în ordine cronologică, filmele lui Jean Petrovici, și dacă ar face efortul unei rememorări tematice, ar descoperi că el, Jean Petrovici, n-a făcut toată viața decît filme despre pasiunile oamenilor obișnuiți pentru meserii sau lucruri neobișnuite. Dar neobișnuite privite din afară, pentru că dealtminteri, și ele foarte obișnuite, pasiuni normale de oameni normali. Poate fi o pasiune să controlezi calea ferată? Poate! **Pretutindeni muncesc oameni.** Poate fi o pasiune să lucrezi în «burta» orașului sub caldadarîm, într-o uzină de țevi huruitoare sau silențioase? Poate! **(Rădăcinile orașului).** Să devii textilistă? **(Un om obișnuit)**, să «crești» o fanfară de copii **(Porumbeii și fanfara)**, să «crești» viitori pictori, care nu e obligatoriu să devină chiar pictori **(Visele copilăriei)**, să lași baltă casă, masă, nevastă și să te angajezi în mijlocul mării pe o platformă petrolieră **(Petronauții)**. Poate, poate, a răspuns cu fiecare film Jean Petrovici, convingînd, cu fiecare film că «da, domnule, poate! Orice poate deveni o pasiune, dacă omul are în el sămînța pasiunii». Aparent, întotdeauna în filmele lui este vorba de oameni ca toți oamenii, care împlinesc meserii ca toate meseriile și mai au ceva în plus. Un plus și el normal, un ceva și el obișnuit. Obișnuitul și nu neobișnuitul este punctul forte al lui Jean Petrovici, dar obișnuitul acela care este atît de al fiecăruia, încît atinge miracolul unicatului. Tandru și atent la tot ce poate fi mai firesc la acele miracole, Jean Petrovici recompune de fiecare dată lumea — lumea lui de afecțiune, aspirație, cunoscut și necunoscut — recompune, de fapt, un univers pentru fiecare și pe fiecare pentru universul lui. El are darul rar de a descoperi nu forma ciudată a unei crengi, a unei pietre, a unei culori, a unui pom, ci însăși minunea de a fi piatră, pom, culoare. Sau om. Un om obișnuit.

Mircea Popescu: Documente pentru viitor

O creație cinematografică amplă susține filmografia lui Mircea Popescu, cineastul preocupat în primul și în primul rînd de înregistrarea pe peliculă a unor mărturii ale noului, îndeosebi din domenii științifice, dar și în general din perimetrul realităților contemporane. Cu treizeci de ani în urmă, cînd și-a propus un ciclu de scurt-metraje pe ideea progresului tehnic **(Tăierea rapidă a metalelor, Șarje rapide,** etc.) Mircea Popescu inaugura, de fapt, o amplă acțiune de popularizare



științifică, pe care avea s-o susțină pe parcursul întregii sale creații (prin filme ca **Drumul oțelului, Elementul 14 Siliciu, Cocsul, Un transport neobișnuit, Cucerirea timpului** și atîtea altele). Teme aparent aride uneori, dar regizorul a cîștigat pe parcursul anilor încrederea în forța de convingere a realităților științifice abordate și a mai dobîndit ceva, credința în utilitatea socială a demersurilor sale cinematografice. Lui îi datorăm și un amplu ciclu de scurt-metraje consacrat construcției hidrocentralei de la Porțile de Fier, mărturii în imagini despre toate etapele realizării acestui important edificiu socialist. Încrezător în valoarea documentului brut, Mircea Popescu oferă, prin filmele sale, documente pentru viitor despre realitățile prezentului.

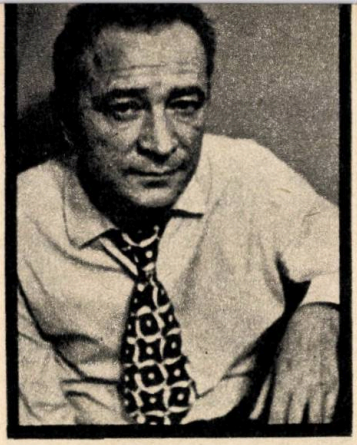
Ada Pistiner: Un regizor întrebare

Debutul Adei Pistiner a fost «cuminte»: **Stork** (1975), film solid, fără cusur și fără dubii în ce privește meseria și talentul ei. Continuarea **Costinești, la Marea Neagră** deruta puțin prin distanța tematică și de tratare la care se plasa brusc autoarea. Distanța de la «ce artă, doamne!» la «ce viață, hei!». Din meditație în observație, Ada Pistiner se anunța prin cele două filme «o regizoare de film documentar, neîndoielnic talentată», neîndoielnic calmă, deci netulburătoare. Un an mai tîrziu (1976) cu **O echipă de tineri**, Ada Pistiner turna brusc peste licoarea călduță a aprecierilor, o picătură de oțel fierbinte. Filmul ăsta, cinema din creștet pînă-n tălpi, dornic să se spună «uite-așa», din imagine, din montaj, din ritm, fără cîrja comentariului, cîrjă înlocuită inteligent cu întrebări timide, bățoi timide, colțos timide, timid timide, care stîrneau răspunsuri de o sinceritate disperantă, filmul ăsta care susținea morțiș că se poate călca liniștit peste șablonul unei tematici obligatoriu voioasă, cînd atinge o vîrstă consacrat voioasă, filmul ăsta care arăta cum trăiește ea, o echipă de tineri — niște tineri acolo care vor să lase ceva în urma lor. «un capăt de conducător» de pildă, făcea brusc să se simtă ghearele si colții unui artist grav, serios și matur care știa bine că nici viața, nici arta nu sînt emisiuni de «noapte bună, copii», ci amîndouă o nesfîrșită și uneori epuizantă repetiție, pînă ce fiecare își visează rolul cu ochii deschiși. Repetiția proprie, Ada Pistiner și-a dus-o mai departe cu un **Cămin cultural** — o echipă, un cămin, particularizarea o preocupă pînă la obsesie — dar mai ales cu **Si...** Poemul acela despre cum se aiunge lebădă, nu neapărat în dans dar în artă. Arta înțeleasă ca un dans. Poemul acela care ar fi rămas doar grațios dacă nu ar fi fost cu atîta luciditate dureros. Dureros în sensul tipic și specific artei care, știut este, se împlinește doar astfel: scrîșnind din dinți și cu zîmbetul pe buze. Este felul în care își face filmele Ada Pistiner, este felul în care și-a făcut și debutul în lungmetraj cu **Stop cadru la masă**.

Există regizori care se străduie să răspundă, există regizori care pun întrebări. Ada Pistiner este un regizor-întrebare. Fiecare film al ei — mic sau mare doar ca întindere — este o întrebare pusă timid — timid-tepos, timid-bățos, timid-timid. După care, se dă la o parte... și...

Eugen Popița: Cu un zîmbet bun și ironie calmă

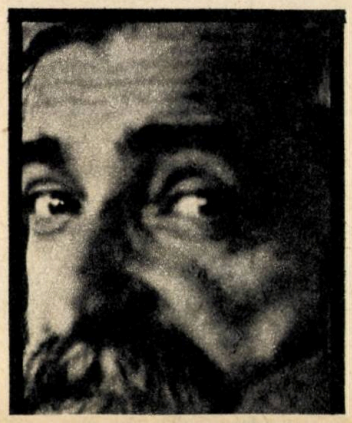
Un zîmbet cald însoțește demersurile cinematografice ale lui Eugen Popița. Un zîmbet bun, de om bun, o ironie calmă, de om calm, o calmă și bună privire realistă, de om realist. Asta a fost dintotdeauna, de aproape douăzeci de ani, cînd un scurt-metraj ca **80 000 de spectatori în goană după o minge**, vorbind despre situația nesatisfăcătoare — pe atunci! — a fotbalului nostru, îi prilejuia regizorului o tratare fantezistă, grotescă și caricaturală; zîmbetul bun, ironia calmă, privirea realistă erau la locul lor. Și aveau să rămînă mereu la locul lor, în **Atenție, copii!** (atenție, copii, că trec mașinile), în **Ploaie fără nor**, în **Anii electronicii** și în alte și alte filme calme și bune despre realități prezente. Nu demult, Eugen Popiță a semnat un film de mare frumusețe, **Sportul la sate**, cu aduceri aminte despre marii campioni ai trecutului îndepărtat, cu popasuri în viața de fiecare zi a campionilor de azi: un film de atmosferă, care-i recomandă regizorului sensibilitatea și talentul.



Slavomir Popovici: Poetul romanțelor aspre

De la **Romanțele aspre** ale lui Slavomir Popovici a trecut aproape un deceniu și jumătate. Personajele păreau a fi, acolo, niște locomotive îmbătrînite de oboseală, de semafoare, de atîta și atîta alergătură, cu dor de cale lungă, drum de fier... Personajele erau, de fapt, anotimpuri și generații, începuturi și sfîrșituri, personajul principal era însăși viața noastră cea de toate zilele, cu romanțele ei aspre și cu asprimea ei romantică, cu întîlnirile și despărțirile ei decisive. Eseul lui Slavomir

→

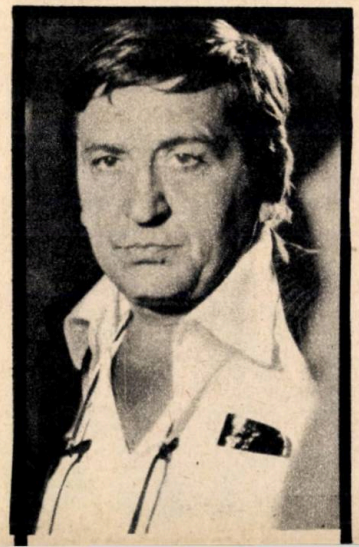


Popovici rămîne unul dintre cele mai tulburătoare filme documentare realizate vreodată la noi. De atunci, cineastul bacovian al romanțelor aspre nu și-a dezmințit niciodată vocația meditativ-poetică, din colaborarea sa statornică cu Gabriela Ionescu ivindu-se, una după alta, mici bijuterii cinematografice. Cu zece ani în urmă, **Semnul bradului** — ca semn al duratei și permanenței — se apropia de esențele artei noastre populare cu remarcabilă forță analitică, cu acaparant gînd poetic. **Letopisețul lui Hrib** descoperea, apoi, frumuseți-unicat ale înțelepciunii din bătrîni. **Bun ca ziua** a impresionat prin deschiderile sale metaforice spre sufletul și felul de a fi al țăranului român.

Au urmat alte **Cuvinte cu învățătură** (ca aceia pornit de la învățătura lui Antim Ivireanu), Slavomir Popovici fiind de-a lungul întregii sale creații, fascinat de focul ideilor-idei... Într-o zi, mi-aș dori să revăd, într-un același program, toate filmele lui Slavomir Popovici: ar fi, știut dinainte, o mare victorie a Artei.

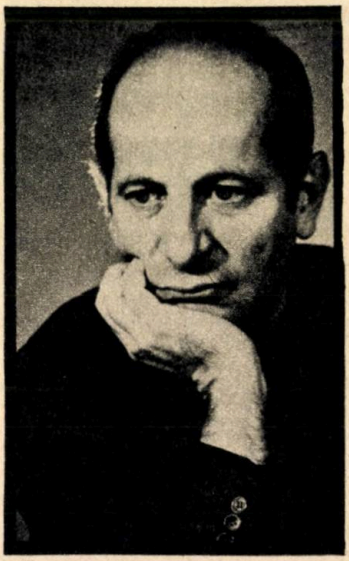
David Reu: Încrezătoare sinceritate

A debutat tîrziu, în 1965, și temerar cu un film de artă dedicat pictorului Țuculescu. Numit chiar **Țuculescu.** Dar filmul «de artă» nu era vocația lui și, realizator cinstit cu sine și cu cei din jur, David Reu a făcut întoarcerea de 180° de care el, în primul rînd, avea nevoie. Pentru că în el nu «dormea» un meditativ, ci trepida «un om de teren», cu ochi proaspăt deschis asupra oamenilor și evenimentelor create de ei. Titlurile filmelor semnate din '69 încoace de către David Reu — **Pe Arieș, Obiceiuri de iarnă, Noul Pantelimon, Oameni de omenie,** etc. — sînt cărți de vizită simple, caligrafiate întotdeauna fără înfloriturî, fără paginații epatante, fără pretenția de «săpat în piatră». Filmele lui, ca să parafrazez poate cel mai mărturisitor documentar al său — mărturisire făcută din interiorul aceleeași sincerități aproape copilăroase și încrezătoare în sinceritatea interlocutorului — sînt în primul, în al doilea, și în al treilea rînd: filme de omenie.



Mircea Săucan: Un cineast cu formulă unică

A debutat, ca toți colegii lui de generație, plin de elan, cu un documentar intitulat cinstit și cu sinceritate **Pe drumul libertății** (1954). Următorul film, **Casa de pe strada noastră**, era mai mult decît un document, era chiar documentul de nastere al unui cineast de formulă unică. El îl desprindea net de pluton — net, nechemînd comparativul «mai bun decît...», ci izolîndu-l într-o găoace care se dovedea a lui și numai a lui. Era ca și cum făcîndu-l, nu el ar fi descoperit cinematograful ci cinematograful l-ar fi descoperit pe el. Cu sensibilitatea aceea ca o boală, cu adîncimea privirii în sensul lucrurilor, cu meandrele gîndirii (**Meandre,** da, avea să fie mai tîrziu, și nu documentar), cu puterea de a stăpîni limbajul cinematografic și voluptatea de a se lăsa stăpînit, pînă la teroare, de el. După 23 de ani de la acel act de naștere al unui cineast care demonstra cu filmul documentar că este născut pentru filmul de ficțiune, după douăzeci și trei de ani de experiență mai mult grea decît victorioasă, Mircea Săucan este din nou documentarist. Dar în filmele lui — filme «comandă» la cererea ministerului X, la cererea ministerului Y, — filme, de exemplu, despre pericolul fumatului (**Fumați?!**) sau despre flagelul alcoolului (**Puțin adevăr despre alcool**), există și rezistă și vibrează întreaga atmosferă Săucan, de la **Casa de pe strada noastră** și pînă la **O sută de lei,** trecînd prin **Primăvara e fierbinte** și **Meandre.** Și prin meandrele vieții. La drept vorbind, Mircea Săucan n-a plecat, de fapt, nici o clipă de la studioul «Sahia». El n-a fost, de fapt, nici o clipă, la studioul «București». El s-a aflat, și se află, de 26 de ani în găoacea lui de artist, mîncat și minat de un talent devorator, bîntuit de visele lui de artist, de fantasmele lui atît de asemănătoare cu cele ale vieții și ale tuturor artiștilor care se încumetă s-o traverseze «în felul lor».



Alexandru Sîrbu: Întoarcerea la sine

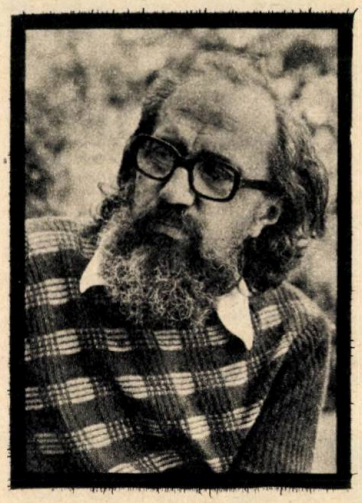
Cînd semna, în 1956, **Reportaj de la «Steagul Roșu»,** Alexandru Sîrbu nu realiza în mod sigur numai un bun film documentar, dar și o mică revoluție, o mișcare de linii în genul reportaj, o mișcare dinspre tonul țeapăn, confundabil cu fermitatea, dinspre tonul sever confundabil cu vigoarea, spre tonul tandru, spre tonul confesiv, spre tonul omenesc, spre tonul finalmente, direct, așa cum i se cere reportajului să fie. După cel de al doilea reportaj, **Steagurile Magistralei,** soarta regizorală a lui Alexandru Sîrbu părea să fie pecetluită: el era reporterul în căutarea firescului, în căutarea vieții și a greutăților ei firești, dar și în căutarea zîmbetului, obligatoriul zîmbet fără de care orice greutate reală cade în melancolie de domnișoară de pension. Toată lumea era mulțumită de filmele lui. El nu. Toată lumea găsea că «s-a găsit». El nu. După 16 ani de neînțelegere între el și restul lumii, reporterul a depus scurt armele, și prima lui vocație — filmul didactic, pentru că el a început cu două filme didactice — a țîșnit victorioasă la suprafață. Dar nu pe pășuni sau în preajma sondelor ca pe vremuri, ci pe terenul alunecos al artei. **Trei peisaje** (1972) a fost capul de coloană al acestei schimbări, aparent schimbare, în fond o cinstită și fericită întoarcere la sine. Pentru că nu restul lumii avusese dreptate, ci el. Alexandru Sîrbu nu era repor-

terul faptului surprins în flagrant delict de împlinire, el nu avea încredere în «emoţia momentului», ci în decantarea emoţiei. Spiritul lui solid analitic respinge sugestia pripită, jocul senzaţiilor întîmplătoare, interpretările spectaculoase şi nu o dată supuse hazardului. Structură răbdătoare de pedagog, răsucită pe o coloană solidă de cultură, Alexandru Sîrbu era în mod sigur regizorul în stare să gîndească şi să realizeze aceste filme nu «de artă», cum li se spune, ci despre artă. Filme care să explice, cu argumente serioase dar fără pretenţii de descoperitor al Americii, asemănările aparente şi deosebirile fundamentale dintre un

peisaj şi alt peisaj **(Trei peisaje)**, legile compoziţiei în pictură **(Geometrie ascunsă)**, legăturile secrete dintre sunet şi culoare **(Ritmul în pictură)** şi secretul zîmbetului Giocondei **(Portretul)**. Lista filmelor sale este cu mult mai lungă, aria preocupărilor cu mult mai întinsă. Practic, tot ce are nevoie de o minte scormonitor ştiinţifică şi o sensibilitate exactă ca un mecanism de ceas elveţian, orice temă ştiinţifică obişnuit aridă sau aparent aridă, care trebuie, se cere umanizată şi făcută accesibilă, îşi găseşte «omul» în persoana acestui regizor care, pornit în cariera de documentarist «cu dreptul», a îndrăznit să schimbe pasul, rămînînd printr-un paradox minunat tot «pe dreptul». Pe dreptul lui.

Savel Stiopul: De cîte ori autoironia?

Deşi astăzi regizor de «lung-metraj» — corect fiind «de ficţiune» — Savel Stiopul nu s-a năpustit de pe băncile institutului de-a dreptul pe platoul de filmare, ci după obiceiul timpului a «intrat» la «Sahia» şi a început — tot cum cerea obiceiul — să muncească la jurnalul de actualităţi. Şi abia pe urmă documentarul! **Bogăţii ascunse** (1953) — debutul lui — era un scurt-metraj ceva mai lung, ceea ce trăda calitatea lui de maratonist şi nu de alergător pe o sută de metri — vorbea cinematografic şi cu pasiune despre... valorificarea resurselor locale dintr-o regiune. **Bucureşti, oraş înflorit**, poem tandru, meditativ, cu un dram de umor şi multă, multă dragoste pentru ceea ce spunea titlul, era şi el prea lung pentru un scurt-metraj. După care, ca o mărturisire a chemării lui către arta interpretativă şi slujitorii ei (el însuşi excelent interpret) realiza două filme — **Cu faţa spre public**, despre Ion Braborescu şi **Amintirea unei artiste** — despre Maria Filotti. Cu ele s-a aflat aproape de visul lui ascuns: filmul de ficţiune —, pe care şi-l realiza de altfel cu **Aproape de soare** — film în care folosea mai curînd experienţa lui de documentarist al actualităţii decît pe aceea de interpret al valorilor inefabile. Cele două trăsături principale ale temperamentului său regizoral — gustul pentru faptul de viaţă şi voluptatea interpretării lui artistice, plus tandreţea şi umorul, căldura şi ironia, luciditatea şi visarea se întîlneau rotund într-un scurt-metraj — evident şi el mai lung decît ar fi trebuit! — numit **Cu acul şi aţa**.



Un pamflet pe cît de muşcător pe atît de duios, pe cît de afurisit pe atît de amuzant, despre prostul gust pe vremea cînd el nu circula sub numele de «kitsch». De-atunci încoace, în lung-metraje sau în scurt-metrajele pe care le face şi azi, dar nu la «Sahia» ci la Buftea, Savel Stiopul îşi păstrează credincios şi dezarmat formula uşor derutantă, uneori enervantă, de duioşie şi luciditate, de voioşie şi tristeţe, de ironie şi, mai ales, autoironie. Dar de cîte ori te poate apăra autoironia de restul lumii?

Erwin Szekler: Despre munţi şi despre oameni

Cîndva, îl numeam pe Erwin Szekler «alpinistul numărul unu» al Studioului «Al. Sahia». Şi aşa era: inspirat rapsod al naturii, regizorul «a prins» în imagini prin anii '60, cu talent şi pricepere, frumuseţile rare ale munţilor noştri, într-un amplu ciclu de filme documentare **(Retezatul, Prin Carpaţii răsăriteni, Din Piatra Craiului în Făgăraş, Apusenii, Acolo unde Carpaţii întîlnesc Dunărea)**. Fără a renunţa la pasiunea sa primordială, după ce a încercat şi o abordare eseistică a frumuseţilor naturii **(Simfonie în alb)**, regizorul a început să se apropie de oamenii prezentului, în relaţia lor strînsă cu natura, în luptă aspră cu natura, pentru edificarea unor mari construcţii ale prezentului. Poetul Carpaţilor meridionali şi-a înscris în filmografie **Lumina de pe Lotru**, «alpinistul» Szekler a coborît pe firul văilor, înscriindu-şi în filmografie **Toate apele duc la Ciunget**: în «cadru» au apărut oamenii cu luminile lor, cu hotărîrea de a îmbogăţi natura în folosul omului. Şi Erwin Szekler a rămas printre oameni.

Paul Orza Poveşti adevărate

Cu modestie şi grijă artistică, regizorul Paul Orza a realizat de-a lungul anilor cîteva frumoase filme documentare, mărturisind o sensibilitate învăluitoare, personalizînd incursiunile în contemporan cu însemnele unui lirism specific. Filmele sale sînt mici poveşti, spuse cu talent narativ şi pe un ton cald, atrăgător. Uneori, ideea de poveste se insinuează chiar în titlul unor documentare de ale sale: în **Povestea citadelei de oţel**, de pildă, despre Hunedoara contemporană. Dar de la mai vechiul său film **Dacă treci rîul Selenei**, incursiune pe plaiuri eminesciene, pînă la un scurt-metraj ca **Rădăcini**, care ne conducea printre tinerii de la «Semănătoarea», regizorul a fost totdeauna în miezul lumilor înfăţişate sau evocate, lăsîndu-ne să-i simţim emoţia personală. Da, aşa s-a întîmplat şi cu **O zi în Transilvania** şi cu **O voce în jurul lumii** (Ludovic Spiess) şi cu **Unde focul nu se stinge niciodată**, şi aşa mai departe pînă în prezent... Şi-n viitor...

Grupaj realizat de
Eva SÎRBU *şi*
Călin CĂLIMAN

cineanimația

Istoria, un subiect incompatibil cu animația?

O dată istorică în animația românească: *Scurtă istorie* de Ion Popescu Gopo

Cinema

Cu ritmul său rapid, cu personajele sale irezistibile și mai ales cu nelipsitele gaguri, animația ne-a obișnuit cu registrul veseliei. Dacă ne-am familiarizat totuși cu filme-parabolă, cu metafora filozofică și cu o tematică serioasă, istoria nu ne apărea totuși ca o posibilă sursă de inspirație. Respectul pentru adevăr și pentru exactitatea faptelor cer o amplă desfășurare narativă, în general puțin potrivită cu specificul artei a opta. Cu toate acestea, animatorii noștri au dovedit că acest subiect nu este tabu și că poate căpăta interesante forme în acest grai cinematografic. Nu este întîmplător că această temă a fost descoperită de animația românească, caracterizată în general prin preferința pentru ritmul lent și atmosfera poetică. Ion Truică și Adrian Petringenaru s-au inspirat din istorie fie evocînd evenimente cunoscute, fie comentînd faptele răsfrînte în oglinda aburoasă a legendei. Încercările lor s-au sprijinit adesea pe reprezentări iconografice atestate de cercetarea științifică, dar poartă și amprenta interpretării personale a temelor alese.

Filmul **Furtuna** (1977) înseamnă pentru Ion Truică apropierea de evenimentul istoric real: răscoala lui Horia, Cloșca și Crișan. Autorul sintetizează în imagini plastice remarcabile atmosfera feudală, muncile chinuitoare ale șerbilor și supliciile la care erau supuși. Siluetele lor fragile și mișcările hieratice compun aici impresionante tablouri ale suferinței. Stilul grafic al lui Ion Truică se potrivește excelent cu acest subiect, pe care îl concepe în forma unui film-omagiu dedicat țăranilor care au încercat să-și schimbe destinul. Sugerînd etapele revoltei într-o desfășurare dramatică esențializată, regizorul se preocupă de vizualiza-

telex Animafilm

Noi aventuri în infinitul animației

●●● După ce a obținut la Festivalul de la Zagreb premiul «Opera prima», pentru **Nodul gordian,** Zoltan Szilagyi lucrează la al doilea film al său cu ambiția înscrierii pe coordonatele succesului internațional. Intitulată **Arena,** noua sa peliculă este o tratare parodică a motivului luptei dintre balaur și cavaler, sancționînd lenea de gîndire și ideile preconcepute.

●●● Serialul **Ulise și Penelopa** continuă să atribuie peripețiilor celebrului cuplu antic semnificații contemporane. Noutatea în evoluția ciclului este preocuparea pentru un umor mai accesibil și creșterea numărului realizatorilor lui. În afară de Luminița Cazacu, ce l-a inițiat și pregătește acum, **Penelopa și uriașii cei răi,** trei regizori lucrează în paralel la alte episoade: Florin Anghelescu **(Ulise și omuleții albaștri),** Adrian Nicolau **(Penelopa în vacanță)** și Artin Badea **(Ulise și Diogene).** Deci, o altă

Penelopa s-a hotărît să nu mai aștepte! *(Penelopa în vacanță)*

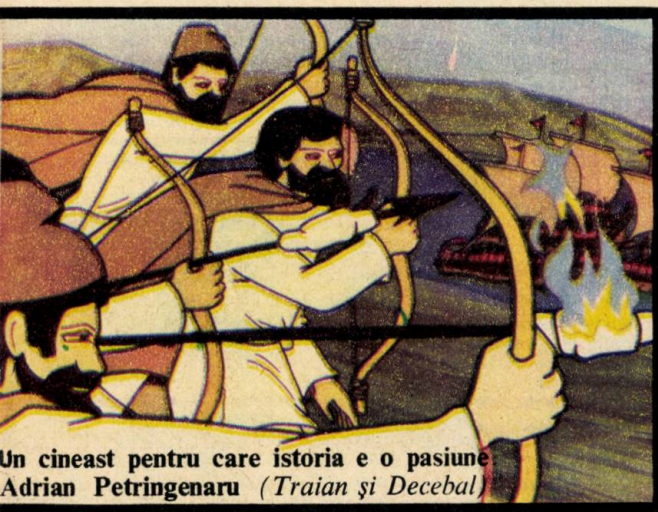
rea impresiei de amploare a evenimentului. Răsculații vin pe apele unor rîuri care se strîng asemeni afluenților unui fluviu formînd torentul răscoalei. Metafora grafică cea mai generoasă este însă cea din final, care vorbește despre utilitatea sacrificiului, exemplar dincolo de moarte, dăinuind în timp.

Istoria apare într-o tratare mai poetică în filmul **Marea zidire** (1975), inspirat de legenda meșterului Manole. Amestec de ficțiune și realitate, povestea construcției mînăstirii Curtea de Argeș capătă la Ion Truică forma unei metafore a condiției artistului ce se sacrifică pentru nevoia de frumos a semenilor. Referințele la datele istorice concrete apar la nivelul imaginii, unde autorul stilizează inspirat profilul cunoscutelor construcții și portretele bizantine. Culoarea păstrează și ea tonurile caracteristice stampelor și vitraliilor medievale românești. Cadrul istoric i-a prilejuit lui Truică realizarea unui film de un dramatism aparte, în care frumusețea plasticii este susținută de frumusețea ideii.

Din istorie și din legendă se inspiră Adrian Petringenaru în filmele **Traian și Decebal** (1977) și **Legendă** (1978), amîndouă evocînd luptele dacilor cu romanii. Cele două pelicule au și un evident caracter didactic, propunîndu-și familiarizarea celor mai tineri spectatori cu cunoștințe despre începuturile poporului nostru. Grafica puțin naturalistă și modul cinematografic de a povesti vizează înțelegerea unei anume vîrste. Autorul se concentrează asupra tonului patriotic al mesajului, asupra evidențierii curajului înaintașilor noștri în lupta pentru independență. Istoria îl inspiră pe Adrian Petringenaru și pentru alt gen de filme, ca de pildă modernul eseu care este **Bizanț după Bizanț** (1972). Aici plastica este stilizată cu rafinament, amintind frescele și mozaicurile din epoca invocată, desfășurarea dramaturgică este sincopată, urmărind evidențierea ideii. Tot după model eseistic este construit și filmul **Principiul lanului** (1979), unde regizorul creează inspirat de un text al lui Brâncuși o metaforă a evoluției istoriei. «Piramida fatală» este o reprezentare simbolică a preocupărilor omului ce converg spre un spațiu limitat. Sugerînd o soluție optimistă, prin transformarea acestei configurații în linii verticale, tinzînd spre infinit și întruchipînd idealul, Petringenaru vizualizează o idee destul de abstractă, construind o metaforă filozofică comprehensibilă dintr-o sugestie literară. Imaginea din final contrazice primele secvențe ale filmului în care evoluția umanității apare ca un lung șir de lupte pentru putere și pentru avantaje efemere. El reușește să sugereze o imagine ideală a mersului istoriei, în care sensul pledoariei este unul pacifist. Formula eseistică îi servește la realizarea unui film de originală construcție, în care tema este interpretată în spirit polemic și analitic.

Iată deci cum animația, considerată genul comicelor metamorfoze, reușește să adapteze la specificul său o temă atît de serioasă ca istoria. Inspirîndu-se din ea, realizatorii noștri au valorificat-o deplin atunci cînd nu s-au străduit să ilustreze faptele, ci să le interpreteze sensul, să le ridice la rangul de metaforă.

Dana DUMA



Un cineast pentru care istoria e o pasiune Adrian Petringenaru *(Traian și Decebal)*

Metafora grafică a lui Ion Truică, un cadru adecvat pentru un subiect istoric: *Marea Zidire*

noutate, condiția femeii văzută de bărbați.

●●● Pare greu de crezut, dar Ion Popescu-Gopo, părintele veselului omuleț, lucrează la un film grav. **Salva** este titlul acestei noi realizări semnată de cel mai cunoscut animator român și care își propune, prin mijloace extrem de simple, să sugereze o imagine critică asupra ororilor războiului. Scenariul aparține nu mai puțin celebrului actor sovietic Aleksei Batalov.

●●● **Aventuri în infinit** este titlul unui nou serial științifico-fantastic destinat tinerilor spectatori. Propunîndu-și să comunice informații științifice într-o structură dramaturgică de suspens, el va imagina peripețiile unor adolescenți care, la bordul unei nave, își caută părinții rătăciți în cosmos. Realizatorii acestui nou ciclu se numără printre cei mai ingenioși, încercați deja în formula serialului: Victor Antonescu, Laurențiu Sîrbu și Virgil Mocanu.

●●● Satirizînd impostura, noul film al lui Adrian Petringenaru se intitulează **Concurs**. Imaginea foarte comică a măsurării dimensiunilor unor cucule poartă în ea semnificații grave. Este condamnată prin metafora satirică tendința unora de a eluda criteriul valoric, de a se afirma pe căi ocolite și fără efort creator.

●●● Credincios pasiunii sale pentru lumea copilăriei, Laurențiu Sîrbu pregătește un alt film aparținînd acestei tematici: **Balaurul care nu era ca toți ceilalți**, o poveste amuzantă și plină de tîlc despre nevoia de povești a tîmpurilor noastre grăbite și trepidante.

●●● Cunoscutul caricaturist Matty Aslan s-a întors iarăși pe platourile de filmare din strada Olteni nr. 45. Noul său film se intitulează **Doi într-o barcă** și își propune ca, în cunoscuta manieră economică a autorului, să satirizeze moravuri ale pescarilor și nu numai ale lor.

D.D.

Demult, desenul animat nu se mai adresează doar copiilor

Cinema

Este film sau este artă plastică? În orice caz, desenul animat intră în genul fabulei. Lui Esop, originar din Asia Mică, i-au lipsit spre a fi și altceva decît ce-a fost, un aparat de filmat și altul de proiecție. L-a răzbunat cu vîrf și Indesat Walt Disney, mort la Burbank — California în 1966, cel mai mare fabulist al timpurilor numite moderne.

Dacă animalele ar visa vise ce ar putea fi rezumate după somn și rumegătură, atunci visele ar fi desene animate cu oameni, exclusiv. Căci pentru imaginația presupusă a animalelor, fabulele cu animale ar fi divertismente de ordinul locului comun! Cînd vedeți pe un dreptunghi luminos desene de oameni care se mișcă, să știți că arta desenului animat a fost trădată cel puțin parțial. Astea sînt dulci povești pentru copii, pe care programele televiziunilor le pun la oră fixă, înainte de culcarea găinilor. Desenul animat artistic se adresează adultului și e conceput **pe bază** de animale. Producătorul care pune în mișcare doar profiluri de gîște și cîini, se apropie de principiul artei pentru artă. Însă în desenul animat rezonabil, născut din sfînta mediocritate omenească, scenele sînt mixte: cățelul îl latră pe om și gospodina se războiește cu pisica. În scenele amalgamate democratic, oamenii nu par a fi mai inteligenți ca șoriceii, cățelușii, rățoii, pinguinii, ciocănitorile. Dar sînt mai impulsivi și fără destulă contemplație.

Ca muzica bună, desenul animat este inefabil. Eroii sînt molestați, turtiți, făcuți armonică, înecați, arși de vii, tăiați cu fierăstrăul, asfixiați, întinși ca niște jartiere, propulsați cu praștia, loviți în ceafă cu obuzul... Cu toate acestea rămîn în viață, își continuă tribulațiile. Sînt rare filmele de desene animate cu înmormîntări și parastase. Pentru personajul presat pe o suprafață variată, moartea și stricarea fizică sînt aparente, în vreme ce învierea, refacerea, reconstrucția trec în planul din față al fabulei. Moartea precede vieții și nu, cum spune poetul, invers. Ideea reîncarnării ce trece, în mersul înapoi al secolelor, dincolo de Phytagoras, este substanța predilectă a animatorilor. Cum se mișcă eroii extraplați ai **cartoon**-ului? Viteza e un element de mare efect, căci plecările se produc de obicei ca din pușcă, în desenul animat. Omul real, pipăibil, se urnește greu din loc, chiar dacă e campion temporar pe o sumă de mii plați și se numește William, Hary, Juantorena, Borzov sau Menea. Producătorii au tradus cinetic plecarea din pușcă, startul cu explozie, cu praful de rigoare și cu toate variantele de a o lua din loc sub semnul urgenței.

Donald, celebru ca Leonardo Da Vinci

Desenul animat cere, în latura artistică, densitate, succesiune amețitoare de poante. Artă de ordinul frecvenței. Fără truvai, cadrele n-au nici o noimă, iar spectatorul e forțat să caște. Fudulia de suprafață a figurilor e trasă peste un cinism de adîncime: celor slabi și neajutorați li se dă satisfacție, cum s-ar zice, în mod constant. Vînătorului feroce îi este înnodată țeava puștii chiar de către vînatul prezumtiv, șoriceii își bat joc de pisici, oile pun coarne lupilor. Compensația funcționează prea oportun ca să nu bată la ochi! Arta pune la vedere, așadar, nu sublimitatea vieții, ci cruzimile ei aproape mascate. Raporturi inversate...

Arta desenului animat năzuiește spre puritate, și e de mirare că n-a apărut încă un abate Bremond al acestui domeniu al vieții fictive. Donald e celebru ca Leonardo da Vinci iar Pluto e mai cunoscut ca Edgar Degas, desenatorul dansatoarelor și al călcătoreselor. Însoțirea filmului desenat cu muzica: descoperire copernicană. Pe orice ecran, de pînză sau de sticlă mată, mișcarea formelor ar încremeni, dacă muzica n-ar împinge cu umărul ei mic toată inscenarea. Precursori și întemeietori ai desenului animat sînt marii artiști plastici ai trecutului, cei care au lucrat la Altamira și Lascaox, și ai viitorului: Leonardo da Vinci și Salvador Dali. Visul desenatorului, pe piatră sau celuloză, a fost ca desenul său să miște, ca o comedie. Să dea senzația urnirii din loc.

Ca să ne procurăm o idee dreaptă cu privire la curățenia în linie morală a Disneyland-ului, care este un parc de odihnă a spiritului umanității oprite pe loc, trebuie să facem referire la un subiect delicat: erosul. Ce succes ar avea desenul animat pornografic? Niciunul. Desenul animat respectă, în materie de eros, o regulă care e sfîntă în lumea animalelor, cercetată de Brehm: împerecherea se întîmplă în perspectiva exclusivă a generației, așa cum au cerut Platon, Phedru și alți filozofi. Căci la animale, unde lipsește disimularea, nu se pune la cale amorul sportiv, de plăcere, fără finalitate, fără urmași. Nu există, așadar, libido ineficient. Woody e mai seducătoare cu penajul ei bogat și zburlit, decît golașa Edy Williams care e încîntată pe pagina color a revistei de costumul pe care i l-a dat maică-sa la naștere.

Desenul animat este egal cu poezia?

Dacă presupunem că lumea ar dispărea scurt, prin clacare bruscă, și ar rămîne ca amintiri cîteva instantanee numite desene animate, impresia celor ce ne-ar urma ar fi excelentă. E mai multă iubire pe cartoane decît în viață. Cum a reușit viața să renunțe la sînge și să se ascundă sub pelicula de celuloză, e un mister. Desenul animat este egal cu poezia. Dacă eroii de lumină și umbră, împinși de o putere mecanică ar privi o clipă, dinspre ecran către spectatorii amuzați, ei ar fi siderați în dezamăgirea lor fabricată de niște minți epico-lirice. Amuzamentului din partea opusă i-ar răspunde cu scîrbă.

Alte aluzii în problema explozibililor folosiți în desenul animat. În ordinea vieții covîrșitor vegetative, grenadele, obuzele și trotilul sînt invenții diabolice. Arta desenului animat le persiflează. Agresori de orice calibru suportă ei înșiși efectele infernale, împușcăturile pe care le-au pus la cale. Un killer înarmat, dacă pică în lac, iese ținînd în mîini o armă cu țeava moale ca o rîmă ieșită după ploaie. Reculul după detonație apare exagerat: trăgătorul păgubos e împins înapoi cu violență ca și cînd glonțul minuscul ar fi mai greu decît pușca însăși... Animalele din parcul lui Disney au fost «expresia pozitivului»; ele ne îndeamnă să credem că viața este în definitiv un desen animat semnat de un producător încă obscur. Filosofiile și religiile l-au numit în fel și chip, dar nimeni nu l-a putut pipăi ca să-și spună sieși: «Este!»

Fondul muzical, cu funcțiunile lui sentimentale pe care epica nu le are dar pe care regizorul vrea să le împrumute de la Bach și de la Gershwin, rămîne în afara filmului vorbit și cu oameni în carne și oase. În schimb, desenul animat nu poate fi conceput fără muzici și zgomote. Zgomotul-tip are menirea de a asigura eroilor buletine de identitate. Ciocănitoarea Woody trage de un

stop cadru pe:

Nodul gordian

Cinema

În copilărie, cînd desenele animate, de scurt sau lung metraj, nu ajungeau niciodată să mă satur, cînd, am văzut de cinci ori **Albă ca Răpada...** și de șase ori **Pinocchio** și de fiecare dată m-am întors acasă cu ochii sclipind de culori și cu imaginația dilatată — nu bănuiam că adultă fiind, mă voi hrăni în continuare, predilect, cu acest tip de artă, dovedit între timp, total — adică răspunzînd tuturor vîrstelor și apelurilor estetice, avînd o descoperire și o acoperire valorică egală cu celelalte modalități artistice.

Desenul animat poate fi dramă, baladă, fabulă, foileton, sonet (de ce nu?) propunînd un mod al lui de a pune lumea în mișcare (nu pot uita radiogramele sonore, uluitoarele echivalențe auditiv-vizuale ale lui McLaren!).

Iată că Zoltan Szilaghi ne oferă în desen animat o metaforă filozofică de anvergură, cu al său **Nod gordian,** la care e deopotrivă de admirat temeritatea graficei, adică temeritatea de a sfida prin desen studiat, aproape clasic și portret după natură, linia schematic-sintetică instalată de atîta vreme, cu obstinată autoritate — și temeritatea abordării unei probleme fundamentale existențiale.

Trebuie spus că, așa precum desenul lui e scutit de naturalism plat prin combustie interioară, tot astfel, ideea filmului e scutită de didacticism prin combustia vizuală care stimulează interpretările.

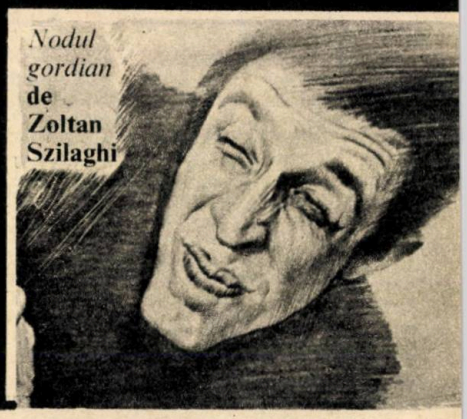
Se înfruntă două atitudini: eficacitatea imediată și cea de perspectivă; soluția de moment, transantă și cea obținută prin lungi meditații, în căutarea generalizărilor.

Prima atitudine are, cum se zice, succes de public; a doua îl extenuează pe gînditor și plictisește pe privitor. După cîte mi s-a spus, o disciplină matematică specioasă, topologia, se ocupă, printre altele, de «felul diferit în care nodurile sînt scufundate în spațiu» — ocupație care le poate apărea derizorie amatorilor de rezolvări grabnice. Dar oare perfecționarea gîndirii umane nu ar avea de suferit în mod ireparabil, dacă ne-am rezuma la exercițiu de îndemînare fizică?

Succesul de suprafață își dispută, de veacuri, întîietatea cu succesul de profunzime. Personal, mă voi simți întotdeauna onorată de vecinătatea «celui care gîndește singur», gîndind și pentru mine și pentru cei mulți, a cărui nobilă și nespectaculoasă trudă poate sau nu, să fie recunoscută la prima vedere.

Îi mulțumesc, deci, lui Zoltan Szilaghi pentru concentratul de idee pe care ni l-a dăruit, într-una din cele mai percutante forme pe care le poate îmbrăca — și anume, în formă de **artă.**

Nina CASSIAN



semnal sonor pe care l-au învățat copiii spre a-l lansa printre blocurile cartierelor orășenești. Pentru șoricei, un producător a găsit un semnal precipitat, rapid, un soi de riba-ia-riba-riba-riba care aruncă spaima printre pisici și care s-ar traduce printr-o înjurătură și printr-o amenințare teribilă. Cînd se lansează sunetul acela onomatopeic, tot ce e în calea umilului șoricel intră în alertă, un taifun rade totul, o alarmă adună viețuitoarele și le împinge ca un vînt. Caracterizarea eroilor se face prin linie, Pluto seamănă cu el însuși; dar și prin sunet. În realitate, vocile fiind ale unor oameni, animalele și le însușesc prin playback! Vom semnala însă și un fapt de reciprocitate: în **Luminile orașului,** filmul oarecum mut al lui Chaplin, un bărbat năsos dă din gură a discurs, dar din difuzoarele sălii de proiecție iese un cotcodăcit. Efectul este excelent. Însă în vreme ce pe genericul filmelor de desene animate apare numele omului care grăiește în rolul animalului, numele găinii care se produce în **Luminile orașului,** dublînd, e trecut sub tăcere. De ce Grace Stafford da, și găina ics nu?

Eroi din linii și idei

Există într-o poveste desenată cinematografic o scenă care rezumă toată psihologia dublă a călăului și a victimei, la care se reduce orice stare de conflict rezolvat în vină relativă și în pedeapsă absolută. Un cocoș a fost condamnat la moarte. Deșteptătorul cu pene nu putea fugi decît mai încet în raport cu fuga urmăritorului său care nu a fost nici vultur, nici veveriță, ci om. Butucul e gata. O matahală păroasă și cu fruntea teșită verifică prin metoda învățată de la frizeri lama ca de brici a securii: își smulge un păr din tîmplă și-l trage scurt pe gura uneltei de tocat lemne. Un șuierat confirmă subțirimea ireală a tăișului. Condamnatul, cu aripile căzute de spaimă, își pune gîtul pe buștean spre a fi lovit. Dar are o iluminare: puful de pe gît ce va opune rezistență, va încetini pătrunderea securii! Ca o scuză, cocoșul se depilează, el prezintă un gît nud pe dinafară, golaș, călăul poate fi mulțumit. De ce adică să nu înlesnești munca celui ce vrea să-ți taie cît mai repede gîtul? Cocoșul merge cu preparativele mai departe, luînd în considerație și capitolul emoțiilor. Îl leagă pe călău la ochi pentru a-l feri de un eventual șoc, își trece el însuși o bucată de cîrpă pe deasupra ciocului. Totul este gata. Securea e ridicată, gîtul stă întins pe buștean. De execuție ne desparte o secundă în stare să te facă «bătrîn cît lumea», cum ar spune Stefan Zweig. Memoria păsărească a condamnatului reface o istorie care este aproape toată trecut, un trecut cu puii și puicile copilăriei, cu vigoarea maturității și cu tenebrele dinaintea sfîrșitului. Dacă n-ar fi acoperiți de zăbranic, ochii bipedului împintenat ne-ar oferi, înaintea ispășirii, imaginea groazei. Căci pedeapsa capitală preparată chiar pe un ecran trebuie să fie exemplară. Sîntem, prin urmare, preveniți. Spectatorul este un candidat virtual la eșafod. Prin simplul fapt că e proiectată pe ecrane, prezumtiva execuție este publică. Pe ecranul minții noastre sînt parcă imprimate cuvintele rostite acum aproape două veacuri de Tuaut de la Bouverie: «Pentru a ține poporul în frîu, este nevoie de un spectacol înfricoșător». Ar fi vorba, evident, de poporul cocoșesc, de obișnuiții poiatelor. Căci desenul animat cu asemenea scenă nu e pentru oameni. Cine n-a tăiat o găină, fie ea a vecinei care n-are veleități de ucigaș? Care timid n-a ghilotinat măcar un cocoș pentru a-l înghesui la cuptor? Dar aceste asasinate sînt de ordinul faptului divers, iar industria de profil a eliminat și satîrul și butucul. Călăul e contabil, administrator sau tehnician...

Scena din desenul animat care ne-a prilejuit această divagație nu se încheie printr-o execuție. O forță misterioasă, emanație a unui blînd tribunal de artă, oprește securea în aer...

În general vorbind, privitorul desenelor animate are un singur defect major: uită învățătura pe care o conțin și o duc în lume niște eroi clădiți din linii și idei.

Ion LOTREANU

sociologia gustului

Pledoarie pentru tinerețe

Cinema

Am intrat în cel de-al noulea deceniu. Încă puțin, sau relativ puțin, pentru un veac ce a excelat prin viteză (viteză de deplasare, ritm accelerat al cercetării științifice și dezvoltării tehnice, progres social alert care a schimbat fața continentelor și condiția umană a miliarde de indivizi, exploziva creștere demografică, viteza inimaginabilă de calcul a ordinatoarelor etc.) și anul 2000, anul de scadență a unui secol precipitat, bate la ușă. Oamenii de pretutindeni și din cele mai diferite domenii judecă perspectiva viitorului (Toffler îi spune «șoc») luînd ca reper data calendaristică rotundă cu trei zerouri în coadă, căutînd soluții ca după zero să urmeze din nou cifra tuturor începuturilor, unu.

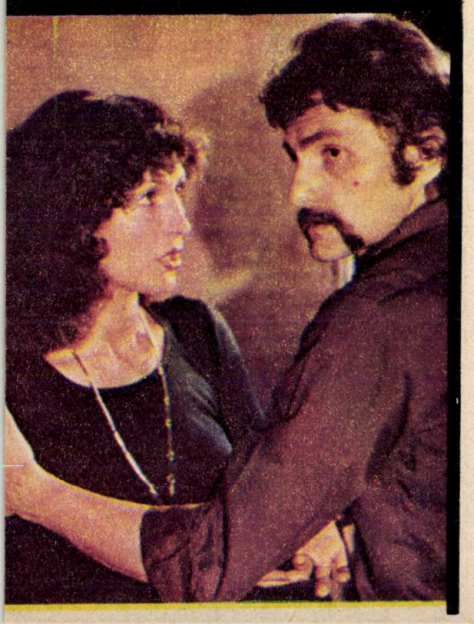
Pentru generația mea, care în trei decenii de activitate a participat la edificarea unei cinematografii naționale (1 film în 1950 — 32 filme în 1980), premiera la **Răsună valea** parcă a fost ieri, sfîrșitul de veac parcă va fi mîine. De vom fi sănătoși și cumpătați, mi-l imaginez de pe acum pe Sergiu Nicolaescu la vîrsta senectuții, venerabil și pașnic, premiat de ACIN pentru activitate îndelungată, dar, atenție, mă gîndesc și la junii anilor '70 în frunte cu Mircea Daneliuc, pensionați sau în prag de pensionare.

Cine își poate permite să ignore natura, factura și adresa filmelor destinate tinerilor?

Curiozitatea cinematografiei noastre, printre atîtea altele, stă și în compoziția de vîrstă a realizatorilor divizați în două plutoane compacte: unul format pe băncile institutelor din țară și străinătate în perioada 1950-1954 și cel de-al doilea, produsul secției de cinematografie reînființată în 1963 la IATC, care cuprinde regizorii și operatorii lansați în producția de film după 1968.

În zona de contact dintre ele, intervalul 1968-1972, relațiile senior-juniori au fost contradictorii: cînd de toleranță, înțelegere și generozitate profesională, cînd de discreditare, suspiciune, invidie și oarecare teamă pentru fiecare film mai deosebit, mai curajos, ce spărgea canoane și lăsa să se întrevadă o răsturnare a ierarhiei valorilor statornicită în timp. Coexistența generațiilor n-a fost prea pașnică și cred, după o lungă experiență, că această atmosferă a însemnat un factor de progres într-un domeniu artistic unde, fără concurență, fără a simți în ceafă răsuflarea fierbinte a celui care vine din urmă, totul predispune la somnolență și platitudine.

Un cineast împătimit de actualitate: Mircea Daneliuc *(Proba de microfon* **cu Tora Vasilescu și Mircea Daneliuc)**



Tinerii de ieri «evazioniștii» de azi?

Observînd de la distanță, mediind între cele două curente, înclinînd balanța, ori de cîte ori îmi stătea în putere, către noii veniți (mai ales că la institut le fluturam o perspectivă roză și le promiteam marea cu sarea), am constatat cu satisfacție la un moment dat o schimbare de atitudine între cele două eșaloane. Mircea Daneliuc apreciază la Sergiu Nicolaescu intuiția în ceea ce privește gustul publicului, Andrei Blaier devine port-drapelul IATC-iștilor, Dan Pița comentează favorabil rigoarea și consecvența stilistică a Malvinei Urșianu etc., etc. Tentativele de fuziune au fost, totuși, timide și cînd depuneam eforturi ca un june confrate să dea mîna cu un «senator de drept», nu o dată am fost refuzat politicos cu formula: cedez altuia «primul vals» și mă păstrez pentru «ultimul tangou»!

Și uite așa, «copiii» au crescut, s-au făcut «mari», filmele lor, de ce să nu o recunoaștem cu onestitate profesională, au adus un suflu nou în cinematografia noastră și, cînd mi-era lumea mai dragă, am făcut o constatare care m-a lăsat perplex: tinerii nu mai doreau să fie tineri. Tinerețea le crea complexe, tinerețea ajunsese o infirmitate. Entuziaștii de ieri, care înființaseră, la ACIN, clubul tineretului «Victor Iliu», au dat bir cu fugiții, răspîndindu-se pe la casele lor, premierele de debut și-au pierdut din exuberanță și solidaritate și, colac peste pupăză, unii s-au convertit la modele «déjà vu», cu aplomb la public și popularitate facilă.

Ar fi greșit, desigur, să generalizez. Mircea Daneliuc a rămas credincios «filmului cu probleme». Nicolae Mărgineanu trăiește intens experiențe estetice inedite, Iosif Demian a terminat de curînd **O lacrimă de fată** cu un limbaj filmic original, dar pe deasupra tuturor plutește parcă aerul unei dezmembrări de generație în favoarea «lucrului pe cont propriu». Tinerii de ieri s-au «individualizat». Un flăcău, la care țin foarte mult, găsea explicația motivînd că «dezordinea valorilor naște confuzie intelectuală» și, în atari condiții, nu-i de mirare că asistăm la subminarea «comunității de interes»?! Generația care a pornit să ia lumea în piept cu acea superbă demonstrație de anonimat artistic combinat cu simplitate camaradereasca, echipa filmului documentar-artistic de lung metraj **Apa ca un bivol negru**, încet-încet, pe nesimțite, abandonează tematica socială, mă refer la tematica înțeleasă ca program de grup, și se refugiază în ecranizări și filme de aventuri.

Marele meu regret, și de aici un întreg proces de conștiință, rămîne pasivitatea, indiferența, lipsa de concurs cu care breasla a înconjurat pe tinerii de ieri, «evazioniștii» de azi. Trebuia stimulată, apărată cu dinții înclinația naturală a foștilor absolvenți față de filmul de actualitate, singurul ce dă măsura și originalitatea oricărei cinematografii. Căci tinerii, după psihologul Erick H. Erickson, «par să fie niște ființe mai sociale», iar filmele lor «izvorăsc dintr-o vie sensibilitate față de viața obișnuită». În mîna lor filmul este viu, adevărat, percutant și nu o simplă «mașină de vorbe».

S-ar putea să exagerez făcînd speculații cu privire la destinul unei generații ce a abdicat, în parte, în fața dificultăților; lucrul cel mai îngrijorător este că această generație (cea dinaintea ei a primit aproape totul pe tavă), care a gustat amarul

Singurul film de actualitate — foarte bun de altfel — al regizorului Dan Piţa: *Filip cel bun* (cu Ica Matache şi Mircea Diaconu)

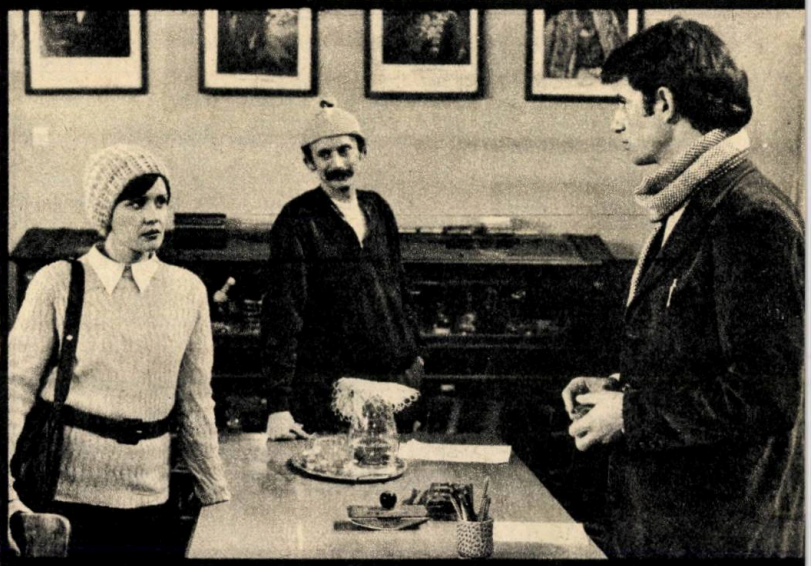
lui în care cinematografia românească face saltul impresionant al celor 60 de filme anual. Nu la întîmplare, nu din bunăvoinţă bucheriană, nu prin trafic de influenţă, nu pe considerente electorale ACINiste, nu fiindcă IATC-ul eliberează diplome, nu pentru că directorul Buftei este şi profesor şi nu ştiu cîte alte «Nu»-uri conjuncturale. Din necesitate, din obligaţie, pe bază de program sever, din datorie morală pentru un scop nobil şi vital: continuitatea naturală prin tinereţe.

Publicul este eminamente tînăr

Discursul pro-juvenil în cinematografia actuală îmbracă şi un alt aspect, într-un fel inedit în raport cu celelalte arte, şocant pentru educatori şi cei ce se ocupă cu socio-

confruntării şi confirmării, n-a perseverat, nu s-a zbătut şi n-a convins ca un pluton mai tînăr, mai proaspăt, mai combativ să-i succeadă. Atentă la cei «mari», i-a uitat pe cei «mici». Fiindcă, dacă examinaţi mai atent situaţia actuală, după valul din '68 n-a mai urmat nimic sau aproape nimic. S-a creat un vid şi se repetă în mod fatal experienţa generaţiei mele, care pentru o bună bucată de vreme, aproape două decenii, a alergat de una singură cu tristeţea alergătorului de cursă lungă.

A sosit momentul cînd «seniorii» şi «majorii» trebuie să colaboreze efectiv cu producătorii promovînd pe scară mare proaspeţii absolvenţi de 25 de ani. În anul 2000, cu care mi-am început pledoaria de futurolog neavizat, filmul românesc va fi dominat de generaţia «inocenţilor» de astăzi, strecuraţi anonim prin echipe ca asistenţi şi secunzi, fiecare încercîndu-şi şansa după dictonul «salvează-te singur». Viitorul începe acum. Şi aş fi fericit dacă peste cîţiva ani se va putea vorbi de valul '81 sau '85, valul cincinalu-



Aparţine generaţiei '70, deşi a debutat mai tîrziu: Stere Gulea, regizorul filmului *Iarba verde de acasă* (cadru din film cu Rodica Mandache, Ovidiu Schumacher şi Florin Zamfirescu)

Un debut în care «stilul» era chiar filmul: *Înainte de tăcere* de Alexa Visarion (cu Valeria Seciu şi Liviu Rozorea)

logia culturii, edificator pentru cei chemaţi să ia decizii pe termen lung în materie de difuzare a filmului: compoziţia publicului cinefil. Or, ce arată sondajele de pretutindeni, indiferent de coloratura socială şi economică a unei zone date, indiferent de tradiţiile cultural-istorice ale cutărei sau cutărei ţări, indiferent de gradul de instrucţie al diferitelor clase şi păturî sociale? Majoritatea spectatorilor care populeaza (de aici şi termenul de populaţie cinematografică) sălile de cinema este formată în proporţie de circa 75% de tineri între 15—25 ani sau 18—30 ani. Este un fenomen general, i-aş spune chiar revoluţionar, petrecut sub ochii noştri în ultimul pătrar de veac. Educaţi vizual de televiziune din fragedă copilărie, tinerii merg la

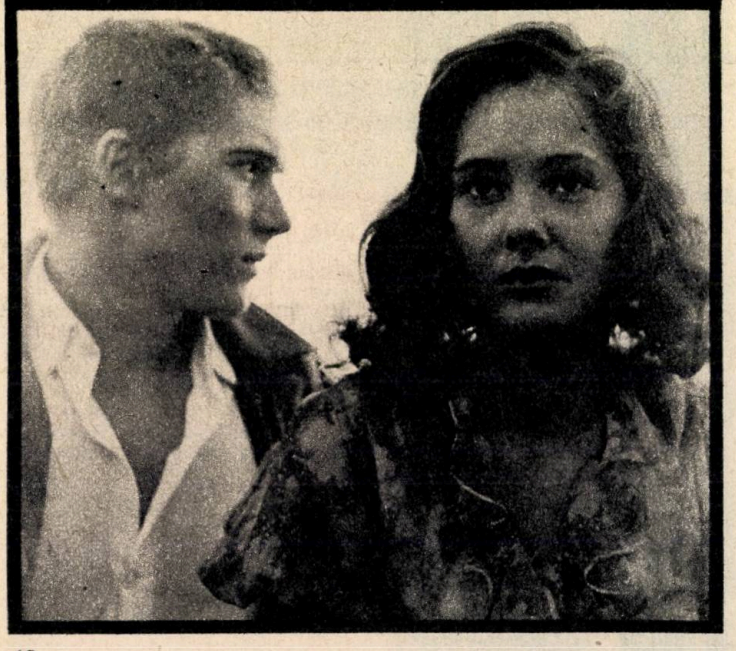
cinema ca o replică, reacție sau atitudine, cum vreți să-i spuneți, dată unui mod de viață din ce în ce mai sedentar și unei civilizații dominată de automobil (tot o formă de sedentarism), această «vacă sacră» a urbanismului modern.

Și, pentru a nu rămîne în afara speculațiilor abstracte, cîteva cifre și constatări recente. După un sondaj aprofundat efectuat în 1980 de comisia de cooperări culturale din cadrul Consiliului european de la Strasbourg, situația publicului din RFG, Italia și Franța dezvăluie următoarea statistică: În Franța, 85,5% din populația cinematografică este formată din tineri între 15—24 ani; în Italia, 86% la același interval de vîrstă, iar în RFG, 76% din spectatorii ce frecventează cinematograful se plasează între 14—29 de ani. În America, situația este similară și de-a dreptul îngrijorătoare din punctul de vedere al instrucției publice. Absolventul american mijlociu al unui liceu vede 500 de filme de lung-metraj, privește la televizor 15 000 ore și își petrece în clasă doar 11 000 de ore de studiu.

În cursul anului 1979, Centrala România-film a efectuat pentru prima oară un sondaj asemănător la scară națională, distribuind 10 000 de chestionare, care urmăreau să definească nu numai compoziția spectatorilor, dar și «indicele de atracție al filmelor», urmat de «indicele de satisfacție» al consumului cultural (termenii aparținînd psihosociologilor). Împărțirea chestionarelor la Cluj, Galați, Timișoara, Craiova, Slobozia, Valea Jiului s-a făcut pe criterii precise, astfel ca «publicul eșantion» să fie cît mai reprezentativ. Trecute pe calculator, buletinele de sondaj au scos la iveală următoarele date statistice, care, de altfel, n-au surprins pe cei avizați cu realitățile altor țări și continente: tinerii de 18 ani constituie 22% din spectatori; 19—25 ani, 35%; iar cei cuprinși între 26—30 de ani, 15%. Făcînd totalul, 72% din publicul românesc care trece pe la casa de bilete a cinematografului are o medie de vîrstă între 18—30 de ani. Sînt absolut convins că, dacă s-ar fi luat în calcul și adolescenții de 15—18 ani, procentajul ar fi sărit peste 80%. Cine își poate permite să rămînă indiferent la aceste realități? Cine își poate permite să ignore natura, factura și adresa filmelor destinate unui public eminamente tînăr? În nici un caz producătorul sau distribuitorul versat și inteligent care, cunoscîndu-și partenerul, are tot interesul să-i vină în întîmpinare în funcție de strategia educațională, financiară sau amîndouă la un loc, pe care și-a propus-o.

Legătura cu tinerii realizatori este evidentă, dar nu direct proporțională. Configurația umană a sălilor de cinema nu presupune implicit ca trei sferturi dintre creatorii de film să poarte blugi, plete și bărbi (?!); ar fi însă profund dăunător dacă dialogul creator-public n-ar ține seama de afinitatea și mentalitatea celor două categorii la pol opus, care în limbajul comunicării se cheamă relația emițător-receptor.

Putea fi un început de «școală» în filmul despre anii ilegalității: *Zidul*, în regia lui Constantin Vaeni, cu Cornelia Pavlovici și Gabriel Oseciuc



«Noul val» și Aristotel

La fiecare 15—20 de ani, populația cinematografică se zdruncină din temelii. În mod firesc, în mod logic, la fiecare 15—20 de ani prima garnitură de realizatori principali trebuie întărită cu forțe proaspete. Este o concluzie la care Hollywoodul a reacționat prompt în deceniul trecut și a obținut rezultate spectaculoase, de n-ar fi să-i pomenim decît pe George Lukas, Martin Scorsese și Francis Ford Coppola. Cinematografia din RFG, practic inexistentă pe piața mondială și la marile gale de după război, renaște triumfător prin tineret. La cel de al XVI-lea Festival internațional al «cinematografului tînăr» de la Hyeres, ediția 1980, ea a cucerit aproape toate premiile prin nume necunoscute de tineri regizori talentați, Luc Bondy, Eberhardt Schubert, Rotrant Papa. Sînt doar cîteva exemple. Mai sînt și altele.

Vor fi și sceptici, care vor ridica din umeri la această pledoarie entuziastă și cvasi-lirică. În parte, au dreptate. Nu ne putem legăna numai cu iluzia unui adevăr îndeobște cunoscut. Și idealistul crede că este tot atît de ușor să realizezi un ideal, pe cît de simplu este să-l imaginezi.

În ce mă privește, «amintirile despre viitor» au o bază trainică: **Nunta de piatră, Zidul, Filip cel bun** și **Cursa** și **Dincolo de pod** și **Mere rosii** și **Tănase Scatiu, Ediție specială, Iarba verde de-acasă, Un om în loden** și **Înainte de tăcere** și **Mijlocaș la deschidere** și încă destule titluri ce strălucesc în palmaresul generației '68.

Idealul în tineret? Mă întorc la Aristotel, fiindcă lumea e veche de cînd lumea și citez din «Retorica» sa: «Tinerii...

«Au sîngele fierbinte și sînt iuți la mînie». Am constatat cu prisosință.

«Datorită dragostei lor de onoare nu pot suferi să fie jigniți și se indignează dacă li se pare că n-au fost tratați cum se cuvine». Corect; am vindecat multe răni.

«Ar prefera să facă fapte nobile mai degrabă decît altele frumoase; viețile lor sînt orînduite mai degrabă de sentimente morale decît de rațiune». Verificat.

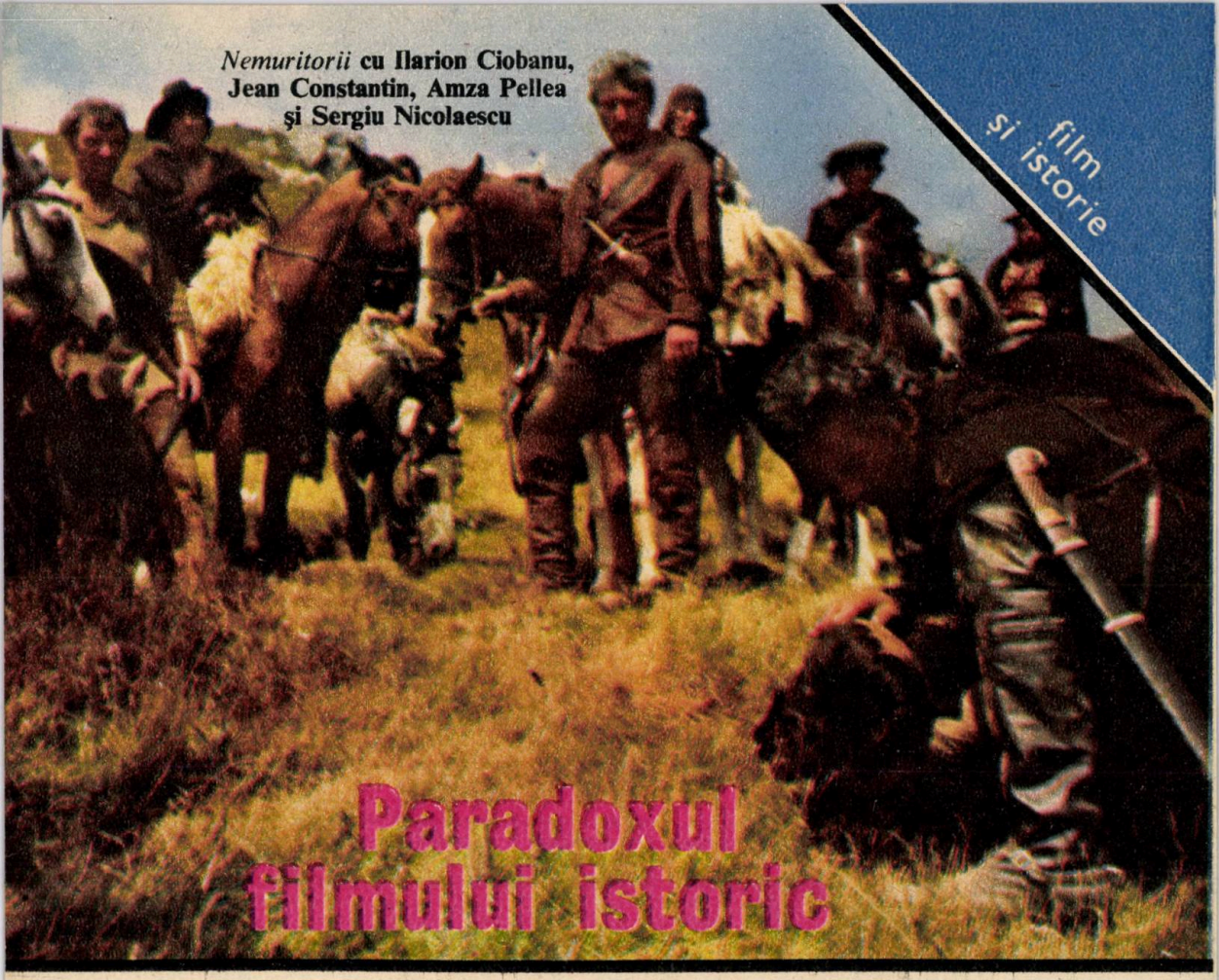
«Țin prea puțin la bani, întrucît nu au învățat ce înseamnă să fii lipsit de ei». Au evoluat: vor leafă mare și mașină mică.

«Ei cred că știu totul și sînt absolut siguri de asta; de fapt, tocmai de aceea ei fac toate lucrurile într-o măsură prea mare». Verificat cu plus: de aici speranța.

Am insistat asupra cîtorva trăsături de caracter ce poartă girul marelui filozof grec, fiindcă de cele mai multe ori lipsa de ajutor, înțelegere și toleranță își au originea în necunoașterea lor. Forța și frumusețea morală a tineretului este, tocmai de aceea, fragilă și vulnerabilă.

Cale liberă celor tineri. La vremuri noi, oameni noi.

Constantin PIVNICERU



Nemuritorii cu Ilarion Ciobanu, Jean Constantin, Amza Pellea şi Sergiu Nicolaescu

film şi istorie

Paradoxul filmului istoric

Cinema

Despre filmul istoric se poate scrie şi se scrie necontenit (chiar în paginile almanahurilor revistei «Cinema»). Cauza acestei supraabundenţe de interpretări şi comentarii trebuie căutată nu numai în interesul deosebit pe care acest tip de film îl stîrneşte în rîndurile maselor de spectatori (de ieri, de azi şi, fără îndoială, de mîine) ci şi în faptul că formula «film istoric» nu acoperă un domeniu riguros delimitat şi limpede definit, că în această categorie unii includ opere care altora li se par aparţinînd unui cadru diferit, că accepţiunea generală a termenului se bazează mai mult pe un consens labil, pe presupunerea că mai toată lumea ştie despre ce e vorba decît pe o analiză strictă şi categorică.

Lucrurile nefiind sută-n sută clare, e loc, deci, pentru tot felul de interpretări. Şi ele nu lipsesc, bineînţeles.

Se ştie că italienii (nu ne referim aici la teoreticieni şi critici profesionişti) numesc filmul istoric «film în costume». O anumită concepţie rudimentară, destul de răspîndită printre spectatorii nepretenţioşi reduce, de altfel, problema tot la această ecuaţie simplistă. Dacă pe fotografiile din vitrinele cinematografelor se văd personaje purtînd platoşe, peruci sau crinoline, concluzia se impune imediat: avem de-a face cu un film istoric. Necazul este că în toate filmele (cu excepţia, poate, a unor marginale pelicule pornografice), personajele apar îmbrăcate în costume; vechi sau noi, bogate sau mizere, ele servesc la identificarea socială a eroilor şi la definirea timpului istoric în care se desfăşoară acţiunea. Din acest punct de vedere, cum bine arăta profesorul D.I. Suchianu, costumele contemporane nu sînt cu nimic mai puţin «istorice» şi, deci, toate filmele sînt istorice. Ceea ce nu e complet neadevărat, dar, în acelaşi timp, nici nu urneşte problema din loc.

Orice film istoric adevărat este un foarte bun film de actualitate

Nu foarte deosebit de această viziune a lucrurilor este şi punctul de vedere după care sfera filmului istoric cuprinde numai trecutul. Nu e vorba aici, bineînţeles, de un trecut individual sau subiectiv ci de un timp pentru toţi revolut, de un timp situat înaintea istoriilor noastre personale, de un timp în care noi şi cei apropiaţi sau cunoscuţi nouă nu pot fi actori. Pe lîngă faptul că este dificil, dacă nu imposibil să stabilim o limită precisă de la care începe acest trecut şi, implicit, teritoriul filmului istoric, o asemenea concepţie vine în contrazicere cu una dintre cele mai puternice convingeri ale omului contemporan, convingerea că timpul pe care-l trăim acum este istorie, ba mai mult, că acest timp

→

reprezintă una dintre cele mai importante perioade din istoria umanității, una dintre cele mai pline de evenimente, de semnificații, de răsturnări și reașezări, o perioadă în care, ca niciodată în trecut, la făurirea istoriei este antrenată întreaga umanitate, o perioadă în care responsabilitatea istorică a devenit realmente una dintre coordonatele majore ale conștiinței umane. Pentru omul zilelor noastre, chiar pentru cel lipsit de preocupări teoretice, pare de neconceput că timpul istoriei este timpul în care el nu e angajat direct, sentimentul general fiind că lucrurile se prezintă mai degrabă invers.

În încercarea chiar ne-explicită, de a circumscrie sfera filmului istoric, pentru foarte mulți acesta se referă la evenimente și personalități importante. Dar și sub impulsul gîndirii marxiste și datorită cercetărilor întreprinse de mulți istorici de seamă (cum ar fi, de pildă, în Franța, cei grupați în vestita «Școală a Analelor»), atenția se îndreaptă tot mai mult spre viața de toate zilele a diferitelor categorii sociale în diversele momente ale devenirii istorice și mai puțin spre istoria evenimențială. De ce, să zicem, un film avînd în centru bătălia de la Călugăreni ar fi un film istoric iar unul în care s-ar reconstitui viața curentă a iobagilor și țăranilor liberi din vremea lui Mihai Viteazul, nu. După concepția la care ne refeream înainte, în categoria filmelor istorice ar intra doar filme de război, filme biografice, eventual filme de aventuri, dar nu și filme ale vieții cotidiene. În aceste condiții, western-urile, de pildă, pe care mulți teoreticieni de frunte le consideră drept adevăratele filme istorice ale Americii de Nord, n-ar mai avea dreptul la această apelațiune căci furtul unei turme de vite sau atacul unei diligențe nu pot fi considerate evenimente prestigioase și nici «personalitățile» evocate (un Jesse James sau o Calamity Jane, un Roy Bean sau un Doc Hollyday) nu au statura cerută pentru a se alinia pe lîngă Cesarii, Napoleonii și Lincolnii din «adevăratele» filme istorice.

Ecranizarea, a doua reflectare a istoriei
(*Agonie și extaz* cu **Rex Harrison**)

Dar chiar în legătură cu teza expusă mai sus, lucrurile nu sînt perfect clare. Opinia comună tinde să legitimeze drept valabile mai ales evenimentele și personalitățile politice și militare. Că **Austerlitz**-ul lui Abel Gance este un film istoric nu se îndoiește nimeni. Că **Agonie și extaz** sau **Rembrandt** ar fi și ele filme istorice, mai rămîne de văzut, cel puțin pentru unii. Și în acest caz, nu e vorba aici de o teorie deplin închegată, ci, mai degrabă, de o prejudecată difuză dar tenace.

Nu doar a ști, ci a înțelege

Am evocat toate aceste puncte de vedere nu pentru a demonstra (mai e oare nevoie?) că oricărei teorii i se pot aduce obiecții ci pentru a vedea cît de aproximative sînt încercările de a fixa, o dată pentru totdeauna, granițele și caracteristicile filmului istoric. Ieșirea din impas ar putea-o constitui elaborarea unei noi teorii, a zecea sau a suta, dar și strădania de a vedea dincolo și pornind de la aceste definiții parțiale, contradictorii, nesatisfăcătoare, profilîndu-se un punct de vedere care, fără a fi riguros științific, corespunde unei anumite idei pe care și-a format-o, de-a lungul multor decenii, simțul comun al spectatorilor. Fără a se cantona neapărat într-un trecut încheiat, filmul istoric presupune din partea spectatorului, un anume recul față de faptele evocate, o anumită detașare — nu ideologică și nici emoțională, ci doar pe planul acțiunilor concrete. Fără a se identifica cu un anumit ceremonial sau o anumită costumație, filmul istoric cere totuși o definire palpabilă a cadrului de viață evocat, inclusiv prin folosirea elementelor exterioare, spectaculoase, inclusiv prin utilizarea insolitului. Fără a se limita doar la evenimente și personalități prestigioase (cine ar putea întocmi lista exactă a celor care intră în această categorie?), filmul istoric solicită, ca o condiție sine qua non, fapte ieșite din comun (măcar prin semnificația lor sau prin îndepărtarea lor de obișnuitul nostru de astăzi) ca și eroi, nu siluete terne și indiferente, ci personaje asupra cărora istoria acționează cu forță și care, la rîndul lor, acționează vizibil asupra istoriei. În sfîrșit, fără a reduce realitatea trecutului numai la evenimente politice sau militare, filmul istoric trebuie neapărat să contureze explicit sau implicit, cadrul politic, cadrul înfruntărilor de forțe în care acțiunea se desfășoară. Fără această prezență, în prim-plan, sau în arrière-plan, a politicului, un film despre Michelangelo sau unul despre Rembrandt (ca să ne referim la exemplele citate mai sus) n-ar mai fi filme istorice și, probabil, n-ar mai fi film deloc. Desigur, într-un film sau altul, într-o perioadă sau alta din evoluția gusturilor și preocupărilor publicului spectator, într-o viziune sau alta, un aspect sau o latură anume poate să capete prioritate, să dea întregii opere coloratura ei specifică, dar toate trăsăturile mai sus amintite se întîlnesc, într-o măsură mai mare sau mai mică în toate filmele pe care spectatorii le consideră filme istorice. Problemele pe care aceste filme le abordează sînt, pînă la urmă, probleme general umane nu cu mult deosebite de cele cu care ne întîlnim în peliculele «ne-istorice», dar ele sînt transfigurate artistic grație fascinației trecutului, totdeauna eficientă emoțional, grație unei anumite libertăți de mișcare a narațiunii și a eroilor, pe care detașarea de cotidianul imediat o permite și o facilitează.

Pasiunea pentru istorie pornește — așa cum s-a mai spus în repetate rînduri — nu numai din setea de a ști (ce a fost ieri, cum a fost ieri) ci, mai ales, din setea de a înțelege. Agresat de istorie și fascinat în același timp de ea, omul contemporan caută, printr-un demers contradictoriu dialectic, în același timp și explicații și refugiu în istorie. O asemenea pasiune este caracteristică timpurilor marcate de zguduiri fundamentale ale condiției umane. Nu e întîmplător faptul că romanul istoric, ca și drama istorică, de pildă, au apărut ca atare în perioadele romantismului, imediat următoare Revoluției franceze. Cu o sută cincizeci de ani în urmă, în epoca clasicismului, preocuparea pentru adevărul istoric era cu totul absentă. Eroii și eroinele lui Racine, fie că erau romani ca Britannicus și Titus, turci ca Baiazid, grecoaice ca Andromaca și Fedra, israelite ca Berenice și Athalie, nu ne spun și nu vor să ne spună nimic despre timpul la care s-ar referi existența lor reală și nici despre comunitățile naționale la care, în principiu, ar aparține; ei și ele trăiesc într-un timp a-istoric, sau — ceea ce în acest caz e același lucru — într-un timp al lui Ludovic al XIV-lea, considerat ca teatru ideal al sentimentelor general umane. Abia romantismul, consecutiv marilor răsturnări revoluționare, a permis unui Walter Scott sau Schiller, unui Hugo sau Dumas-tatăl să facă din istorie o dimensiune esențială a literaturii lor. Romanul istoric, ca și astăzi filmul istoric — desigur, schimbînd ceea ce este de schimbat — ne apare de la început în dubla ipostază de cheie a prezentului (și eventual a viitorului) și de refugiu

în fața furtunilor nemiloase ale realității. Cu timpul, alte dimensiuni li s-au adăugat celor originare (deși ele erau conținute în ovo, în însăși structura artei cu tematică istorică): căutarea rădăcinilor ca demers esențial spre găsirea identității naționale și sociale, conjurarea fricii de moarte prin afirmarea unei continuități care depășește limitele în timp ale existenței individuale și, mai ales, o modalitate sui generis de a visa despre mitica vîrstă de aur. În drama lui Delavrancea despre Ștefan cel Mare sau în filmul **Dacii**, spectatorul nu caută documentație istorică, ci aude deschizîndu-se porțile visului spre un veac de aur în care oamenii sînt drepți și neînfricați, în care măreția și frumusețea trăiesc printre noi.

Filmul istoric, mai actual decît filmul de actualitate

Credem că nu greșim afirmînd că, deși pornește de la evenimente, personaje, date materiale autentice, verificabile sau măcar verosimile, pentru filmul istoric dimensiunea onirică are un caracter esențial. Acea libertate pe care o invocam și mai înainte este cu totul asemănătoare cu cea a visului. Ea ajută filmul istoric — desigur, în măsura în care acesta este o operă valabilă artisticește — să se constituie într-o meditație asupra destinului omului și omenirii, o meditație care transcende simpla analiză rațională.

Dar dacă visul constituie una dintre coordonatele fundamentale ale filmului istoric, cealaltă, cel puțin tot atît de importantă, este actualitatea. E timpul, credem, să terminăm cu nefericita opoziție școlărească între filme istorice și filme de actualitate. Am mai spus-o — este, de altfel, un loc comun — că ceea ce dă valoare și aripi unui film istoric nu este minuțiozitatea și exactitatea documentară, pentru că adevărul documentar, atît cît există, are o semnificație cu totul relativă. Un dac reînviat prin minune în zilele noastre ar privi cu uimire la «Burebista» și n-ar considera filmul ca o prezentare a vieții sale ci l-ar aprecia ca o poveste din alte timpuri despre niște eroi minunați. În schimb, un român de la sfîrșitul deceniului opt al secolului al douăzecilea se recunoaște în el sau, mai exact, își recunoaște visurile, idealurile, modelele la care aspiră.

Dacă e adevărat că nimeni nu poate să învețe istoria, privind filme istorice, tot așa de adevărat este că marile filme cu temă istorică sînt numai cele care corespund unei comenzi a actualității. Privind filmele istorice ale lui Eisenstein, de pildă, nu devenim cunoscători ai istoriei ruse dar, în schimb, putem înțelege mai exact decît ne-ar ajuta s-o facem orice tratat istoric sau sociologic, evoluția sensibilității dominante în societatea sovietică între anii 20 și 40, de la vremea în care eroul principal era masa asupriților și răzvrătiților (ca în **Crucișătorul Potemkin** și **Octombrie**), pînă la vremea în care eroul principal este personalitatea excepțională, conducătorul aflat deasupra și înaintea oamenilor, uneori închis în singurătatea lui tragică și măreață (ca în **Aleksandr Nevski** și **Ivan cel Groaznic**»). Filmele unui alt gigant al cinematografiei, D.W. Griffith, exprimă și ele, în primul rînd, comenzile sociale ale timpului său. Griffith n-a făcut **Intoleranță** ca să ne prezinte veridic vremea Babilonului antic sau a Revoluției franceze — e evident că asemenea griji îl lăsau complet rece — ci pentru a traduce în imagini cu ajutorul evocării istorice ceva din ceea ce s-a numit «visul american», speranțele zecilor și sutelor de mii de oameni, goniți din vetrele lor de sărăcie și persecuții de tot felul și veniți în Lumea Nouă pentru a găsi un tărîm al toleranței, un loc în care oamenii să nu mai fie hăituiți pentru credințele, convingerile și obiceiurile lor. Și celălalt film istoric al lui Griffith, **Nașterea unei națiuni**, trebuie citit nu ca un pamflet nostalgic-reacționar, ci ca o pledoarie pentru reconcilierea națională într-o vreme cînd rănile războiului de secesiune nu se închiseseră încă complet, iar deasupra Americii se acumulau norii unor primejdii capitale (era un an înaintea intrării Statelor Unite în primul război mondial).

La fel filmele istorice românești, atît de prezente azi — și nu întîmplător — pe ecranele noastre, vorbesc în primul rînd, nu despre niște evenimente din trecut ci despre trăsăturile majore ale sensibilității românești contemporane, despre nevoia afirmării permanenței în spațiu și timp, despre nevoia manifestării prezenței în lume, despre definirea personalității naționale, despre afirmarea valorilor proprii în raport cu cele ale altor națiuni. Desigur, spirite chibușare vor putea căuta și vor găsi, indiscutabil, numeroase erori în aceste filme, dacă ținem seama de faptul că ele, filmele, nu sînt și nu se pot substitui unor comunicări științifice prezentate la congrese de istorie. Alta este semnificația lor. Și de aceea, într-un anume sens, cele mai bune dintre filmele noastre istorice sînt mai de actualitate decît cele care abordează deschis tematici contemporane.

Nimeni nu pune la îndoială că un film cu Napoleon n-ar fi un film istoric (Greta Garbo și Charles Boyer în *Contesa Walewska*)

Iată de ce, dacă este adevărat că arta cinematografică se caracterizează printr-o împletire specifică a visului cu actualitatea cea mai concretă, filmul istoric, prin ceea ce are el mai bun, se afirmă ca un teritoriu privilegiat al acestei arte. Aceasta explică, în bună măsură, atît perenitatea genului cît și favoarea de care el se bucură la public.

H. DONA

film și istorie

Peripeții în costume nu înseamnă film istoric

Cinema

Costume de epocă, culoare locală, nume proprii autentice, evitare a unor anacronisme flagrante, evocare a unui trecut presupus romantic, nostalgic, senzațional, obligatoriu poetic — toate acestea nu conferă calitatea de film istoric. Acest adjectiv înseamnă altceva. Oricît vi s-ar părea de curios, obiectul Istoriei nu este trecutul ci prezentul, prezențele de acum sau de altădată. Istoria Cartaginei este descrierea prezențelor vechilor cartaginezi. Și nu oricare prezent, ci numai cele importante, deschizătoare de drum; cum s-ar zice: prezențe **«cu viitor»**.

Limba engleză distinge adjectivele: «historical» și «historic». Primul înseamnă «care aparține cercetărilor Istoriei», celălalt înseamnă «faimos», marcant, tăietor de brazde noi.

Istoria se repetă

Teoreticienii Istoriei (Windelband, Marx, Lamprecht, Berr, Spengler, Xenopol) au vrut să găsească o definiție a faptului istoric. Xenopol, în faimoasa lui teorie, spune că științele se ocupă cu «faptele de repetiție», pe cînd Istoria se ocupă cu evenimentele care nu se repetă, cu «faptele de succesiune», care la fiecare succesiune aduc ceva nou: unicate, actualități inedite (nu e oare sugestiv că, în englezește, actualitate se numește «news», iar actual înseamnă **real**, adică cu adevărat întîmplat?)

Desigur, caracterul de nou, de înnoire, de unicat este definitoriu. Dar incomplet. Istoria se ocupă în egală măsură cu «faptele de repetiție». Gîndiți-vă la zicala: «istoria se repetă». Rezolvarea antitezei a dat-o Marx. Este legea repetițiilor care acumulate ajung la propria lor negare, la salt calitativ înnoitor. Aceste salturi sînt capetele de pod pe itinerariul Istoriei. Filmul istoric trebuie să picteze asemenea momente de viraj, de răscruce, de demaraj. Așa s-a întîmplat în admirabilul film al lui Kawalerowicz: **Faraonul**. Un faraon care îndrăznește să braveze casta preoțească; un faraon care cutează să distribuie poporului banii luați din tezaurul sacrosant al templelor; un faraon care are curajul să iubească o sclavă evreică și să-i recunoască copilul...

Dar să luăm exemplele din cinematografia română. Bunăoară, **Pe aici nu se trece** de Doru Năstase. Este cel mai **istoric** film pentru acel istoric eveniment care a fost momentul de la 23 August, nu numai moment de răscruce și demaraj în Istoria celui de al doilea război mondial, dar și viraj în Istoria morală a vremilor actuale. Filmul a zugrăvit cum teteriștii care-și făceau armata și mai aveau un an întreg de școală, au cerut să intre imediat în foc. Au luptat cu un entuziasm care nu înseamnă că iubeau războiul, ci din contra că îl urăsc. Tineretul care, voluntar, a cerut să intre imediat în foc contra naziștilor, simțea nevoia ca prin război să pedepsească războiul. Acest sentiment de ură contra războiului de agresiune, de dezaprobare absolută este, astăzi, un sentiment care se vrea înnoitor de veac, de morală și de viață. În povestea «istorică» a lui Doru Năstase a fost o patetică variantă românească. Ea mai fusese o dată prezentată de doi cineaști români: Titus Popovici și Liviu Ciulei, atunci cînd au schimbat de sus pînă jos imperfectul roman al lui Rebreanu «Pădurea spînzuraților». Vă aduceți aminte de scena cînd locotenentul Bologa vorbește cu caporalul sas, fiu de anticar și socialist. Bologa îi spune că a cerut să fie mutat în oricare alt sector al frontului. «Ca să nu fii, dumneata, român, nevoit să tragi în români!» — îi spune neamțul. «Da» — răspunde locotenentul. «Dar» — adaugă atunci cu maliție celălalt, «dar să împuști un ceh, zece cehi, o sută de polonezi, o mie de sîrbi, tot oameni absolut necunoscuți, oameni care nu ți-au făcut un rău, asta da, nu-i așa? Asta e o plăcere! O sfîntă plăcere!» Din acel moment, în sufletul lui Bologa are loc «priza de conștiință». Va înțelege că războiul e o crimă, că trebuie detestat. În momentul acela al filmului avem spectacolul producerii în Istoria Universală, a uneia din acele explozii de conștiință din care se va naște, în finel, adevărata teorie a războiului, adevărata condamnare a acestuia. Teorie pe care Istoria Universală o cere, o vrea. Teorie de care vremile noastre au o așa de mare nevoie. Bologa dezertează. Superiorii săi îl **roagă** să spună că se rătăcise prin pădure. El refuză. Vrea să se știe că, volt, conștient, zisese NU războiului. Și moare pentru această idee. Filmul acela aparține realmente genului zis «film istoric».

Filmul istoric trebuie «să picteze» momente de viraj, de răscruce, de demaraj *(Pe aici nu se trece*, **filmul lui Titus Popovici și Doru Năstase, cu Ana Szeles și Vlad Rădescu)**

O foarte ne-utopică utopie

Iată și un altul; foarte curios. Se numește **Falansterul** și a fost compus de scriitorii Nicolae Dragoș și Florian Avramescu. E vorba de fundarea, istoricește autentică, a unei utopii fourier-iste numită, după utopistul Fourier: falanster. Toate aceste idealiste societăți au eșuat pretutindeni lamentabil. Varianta ei românească însă risca să funcționeze foarte sănătos. Un boier generos de tip pașoptist își pune moșiile la dispoziția noii societăți și declară că a primit de la țăranii membri, cuvenita arendă. Nici Vodă, nici poliția (Agia) nu-l pot împiedica. Țăranii vor lucra după cele mai pure principii socialiste. Ceva mai mult: majoritatea «membrilor» erau iobagi pe care inimosul boier îi dezrobește! Un gest frate bun cu noaptea din 4 august a Revoluției franceze. Filmul nostru va arăta cum Domnia și Agia au trebuit să scornească o epidemie de ciumă, cu carantina corespunzătoare, pentru a distruge acea foarte ne-utopică utopie socialistă română.

Un fenomen gigantic, croitor de drumuri istorice a fost și acea masivă emigrare spre vestul Americii de Nord; «cucerirea vestului», a far-west-ului, mișcare care întrece în noutate și în amploare toate mările mișcări de populație cunoscute de Istorie. Cinematograful a exploatat din plin aceste romantice evenimente. Din păcate, toate filmele western nu-s decît pe jumătate «istorice», cu toate că sursele de informație, multe și recente, le stăteau la dispoziție. Citiți memoriile unui contemporan al «West»-ului (și al nostru: cartea lui Hamon, tradusă și în românește) și veți găsi zeci de fapte istorice sugestive, fapte foarte cinematografice, pe care filmul western nu le-a folosit, mulțumindu-se cu cîteva șabloane infinit repetate.

Film istoric adevărat se poate face (și în mare măsură s-a și făcut) cu răscoalele țărănești din România (1907). De obicei, aceste «Bauernkrige» se terminau într-o baie de sînge. Răscoalele din 1907 au fost unul din puținele cazuri în Istorie cînd răsculații cîștigaseră bătălia! Toate conacele țării ardeau, din Severin pînă la Dorohoi. Brătianu, speriat, îngrozit, «**se simte nevoit**» să ucidă oricîte zeci de mii de țărani. Ceva mai mult. De teamă că răscoala poate reîncepe în orice moment, Brătianu se «simte din nou nevoit» să înscrie cu trîmbițe și tobe, în programul partidului, **reforma agrară, expropierea, împropietărirea.** Firește, cu ferma hotărîre de a nu o aplica niciodată. Dar Istoria știe uneori să combine sinistre păcăleli. Dezastrele războiului din 1916—1918 vor obliga guvernul Brătianu să-și țină, cu putere, promisiunea de tip cacialma făcută în 1907, promisiune ipocrită dar care fusese cea mai impresionantă dovadă că răscoala din 1907, în ciuda aparențelor, fusese biruitoare.

Fiindcă vorbim de «Bauernkrige», amintesc de încă o uimitoare, bizară victorie revoluționară țărănească. Pe vremea nu știu cărei dinastii în acel Egipt, al celei mai teribile exploatări a felahului, izbucnește o răscoală țărănească așa de aprigă încît casta militaro-preoțească este nevoită să capitulezе, adică să acorde răzvrătiților ceea ce ei cereau. Și ce credeți că cereau acei răzvrătiți? Nu o să ghiciți niciodată. Cereau să li se acorde și lor dreptul la **viață viitoare!** Acest privilegiu, drăguții de popi și căpitanii și-l rezervau numai lor! Mă gîndesc la un posibil film **pur istoric**, la fel de frumos și de **istoric** ca cel al lui Kawalerowicz.

Istoric, în deplin înțeles al cuvîntului, a fost și **Lupeni '29** al lui Mircea Drăgan. Istoric, pentru că filmul conținea magistrale secvențe unde răsar în mintea spectatorului, toate efectele, toate urmările, toate împlinirile viitoare ale grevelor de la **Lupeni '29.** Iată o scurtă **scenă-cheie** cînd neliniștea cuprinsese pe zbiri, în momentul cînd ei tocmai purced la masacrul greviștilor. Avem impresia — de altfel falsă — că dușmanul are remușcări. Căpitanul de jandarmi plîngea cu hohote și implora pe muncitori să cedeze, ca să nu fie el nevoit (că i se sfîșia inima) să-i împuște; unul din politicieni imploră pe prefect să nu dea ordin să se tragă și să-l lase pe dînsul să întrebuințeze metoda mai delicată a tulumbelor de pompieri; în sfîrșit, domnul director, care pînă atunci fusese, din toți cel mai arogant, cel mai intransigent, își mușcă înnebunit degetele, și-și contorsionează fața cu grimase incoerente. Asta exact în momentul cînd jandarmii încep să tragă, adică atunci cînd **frică** era normal să le fi fost muncitorilor, nu stăpînilor. Dar vezi că muncitorilor nu le era frică deloc. Pe cînd boierii erau îngroziți, închipuindu-și zilele viitoare, cînd vor avea de dat socoteală; aveau halucinant viziunea tuturor socotelilor de mai tîrziu, toate efectele 1944 ale acestei scene 1929. Acesta era tîlcul grimaselor de care vorbeam.

Filmul istoric, teritoriu pe care cinematografia română stă pe picior de egalitate „cu cele mai cinematografice țări!"

Istoric în deplin înțeles al cuvîntului a fost și *Lupeni '29* **Scenariul Nicolae Țic, Eugen Mandric, Mircea Drăgan,** *regia* **Mircea Drăgan (Ștefan Ciobotăraşu, Colea Răutu și Costel Constantinescu)**

Cînd ideile își depășesc epoca în care au apărut (Elena Albu și George Mihăiță în *Falansterul*, filmul lui Nicolae Dragoș, Florian Avramescu și Savel Știopul)

Haiducii. Nici o legătură cu Robin Hood

La un moment dat, cinematografia noastră s-a gîndit să exploateze un film istoric foarte românesc, cel cu haiduci. La o prea înaltă masă rotundă de intelectuali, am atras atenția, cu citate din istorici, să nu se cadă în filmul de aventuri, ci să se țină seama de **noutatea românească** a haiduciei, așa de diferită de răsculatul individual gen Robin Hood sau de «Raubrieterii» medievali (briganzii cavaleri) sau de bandiții lui Duguesclin, sau de orice alt soi de tîlhari. Haiducul român era un justițiar special fiindcă însăși țara lui era «specială». Nu fusese prefăcută în pașalîc. Turcii găsiseră o altă profitabilă combinație. Jugul otoman avea să fie pur economic. Pur fiscal. Haraciul, tributul, mereu și tot mereu mai mare. Domnul trebuia să-l scoată din pămînt. Dregătorii trebuiau să-l împlinească, cu orice sălbatic preț. Asta avea ca efect: 1) o crescătorie de candidați la domnie care, fiecare, mărea tributul și era repede ucis ca să vie altul cu tribut și mai mare; 2) o mizerie materială imensă, pe care numai nobila, darnica acțiune a haiducilor o mai putea alina. Aceste specifice românești aspecte ale istoricului fenomen au fost, de bine de rău respectate, fără însă a aminti de ajuns că la bază se află veșnicul complot al boierilor, tragicul destin al domnitorului amenințat în fiecare clipă să fie omorît, apoi groaznica sărăcie a maselor, cu corolarul ei: creșterea delincvenței, hoția săracului alături de hoția dregătorului. De aceste aspecte istorice aveau să se ocupe alte remarcabile filme.

Un model de film istoric

De pildă, **Vlad Țepeș**, a cărui țeapă nu era la fel cu banala, curenta țeapă, căci țeapa lui Țepeș avea ca scop să-l îngrozească și pe delincventul de drept comun, greu de îngrozit într-o vreme cînd țeapa era procedeu polițienesc banal, curent, cum ar fi azi o pereche de palme. Cu privire la starea de conspirație cronică, de complot și asasinat în care se agita zilnic clasa boierilor, de acest aspect s-a ocupat un film magistral, poate cel mai adînc și mai artistic film istoric din cîte s-au făcut vreodată: **Întoarcerea lui Vodă Lăpușneanu** de Malvina Urșianu. Autoarea, mai întîi, s-a gîndit să aleagă un voievod nedreptățit (așa cum făcuse și Doru Năstase cu Țepeș). Lăpușneanu, în ciuda divagațiilor (de altfel geniale, din nuvela lui Negruzzi), a fost nedreptățit de către istorici. Un istoric meticulos, prudent, cumpătat cum a fost regretatul Giurescu, a scris o lucrare care poartă chiar titlul: «Un nedreptățit: Alexandru Lăpușneanu». El arată cum acest domn foarte înțelept, foarte modern, a înțeles că asanarea țării atîrna de mai multe situații: plata cinstită, regulată, sigură a tributului. Vă aduceți aminte că, mai tîrziu, discutîndu-se la Poartă candidatura unui prinț care dădea mai mult decît Vasile Lupu, înțelepții de la sfatul sultanului l-au preferat totuși pe Lupu fiindcă «acela plătește regulat» Pe de altă parte, Lăpușneanu se ocupa serios, se ocupa «modern» de economia țării (care pe vremurile acelea devenise un haos). Împotriva patrioticului său program, inamicul nr. 1 era neastîmpărul conspirativ și regicid al boierilor. În ei trebuia «tăiat ca în carne vie». Boierii trebuiau îngroziți nu prin cantitatea execuțiilor, ci prin spectaculozitatea lor. Lăpușneanu, zic toți istoricii, a «tăiat» mult mai puțini boieri decît un Rareș, un Ștefan cel Mare și mulți alții. Însîngeratul ospăț cu masacrul boierilor trebuia să fie neapărat **eficace.** Nu prin cantitatea aritmetică de uciși, ci prin caracterul senzațional al mizanscenei. Malvina Urșianu arată bine că lui Lăpușneanu nu-i plăcea ce trebuia să facă. Firește (și doamne ferește!) el n-avea remușcări! Însă avea altceva, destul de original. Îi era un fel de milă, așa cum medicului îi este milă de un bolnav incurabil la care singurul tratament este cuțitul. Cuțitul cel mare și ultim. Cuțitul definitiv. Îl vedem pe Lăpușneanu privind scurgerea sicrielor cu cadavrele celor «tăiați» și spunînd: «Deie domnul să fiți izbăviți de groaznicele voastre păcate cînd veți fi ajuns în vreo lume mai bună». Citez din memorie. De altfel, ar trebui ca tot textul rostit în acest film să fie publicat. Este de o valoare literară uimitoare, egală cu aceea a lui Negruzzi și, avînd în plus, adevărul. Ar mai fi multe de spus despre această cu totul excepțională operă de artă românească. Aci mă mărginesc a spune că este un model de «film istoric».

Nu atît de perfect ca acesta, dar cu mari calități de invenție tematică, au fost cele două filme cu Dacii. Filme foarte diferite, opuse chiar, totuși identice în baza lor istorică fundamentală. Primul a ales epoca Domițian, cînd dacii și romanii se aflau în situație de egalitate. Egalitate nu numai în relații, dar egalitate în civilizație. Într-o vreme cînd tot ce nu era roman era socotit barbar, dacii au fost **singurul popor totodată ne-roman și ne-barbar.** Filmul **Dacii** a arătat des și bine această senzațională particularitate istorică. În celălalt film, vremurile se schimbaseră. Năvălirile barbarilor atinseseră un grad de primejdie care obligă pe Traian să nu se mulțumească cu o politică de alianță, ci să cucerească, să prefacă în provincie romană strategica regiune a arcului carpato-dunărean. Atunci va avea loc cel mai curios, mai paradoxal eveniment al Istoriei universale. Dacii au fost bătuți, dar nu învinși. A avut loc între ei și Traian un pact tacit de bizară înțelegere, pe care romanii au avut meritul să-l înțeleagă și să-l aprobe. Era limpede că Dacii, de o vitejie aproape supranaturală — nu vor fi niciodată învinși. Imposibil, oarecum **din lipsă de obiect.** Ca să fie victorie, prima condiție e să existe învinși. Care tocmai n-ar mai fi existat, evident fiindcă dacii erau dispuși să moară pînă la ultimul om. Atunci, iată pactul, în esența lui «sîntem dispuși a

Dacii au fost înfrînți, dar nu învinși... (Vasile Boghiță, Ilarion Ciobanu și Stelian Cremenciuc în *Columna*. *Scenariul* Titus Popovici, *regia* Mircea Drăgan)

fraterniza cu voi, a uni laolaltă în cinste și pace cele două civilizații ale noastre. Cu o singură condiție. Vă cerem să nu credeți niciodată că am fost vreodată învinși. Știți de altfel bine că într-adevăr nici n-am fost.» Acesta a fost pactul tacit încheiat între cele două popoare, a cărui urmare a fost acea Dacia Felix, acea «Californie a antichității» cum aveau s-o numească istorii de mai tîrziu. Este meritul filmului **Columna** de a fi văzut, de a fi întrevăzut, această epopeică, originală situație. In tot cazul, este meritul de a nu fi pus în acel film nimic care să contrazică, să dezică, acest original episod, acest **unicat** de Istorie universală.

Tot atît de fericite au fost ideile autorilor filmelor din epocile Mihai și Cantemir. Ambii voievozi stau pe poziție de ziditori, de deschizători de Istorie Universală. Căci ambii au simțit că viitorul istoric aparține noului tip sociologic: monarhia centralizată. Ei încearcă, chiar dacă nu au avut norocul să-l ducă la capăt, țelul realizat în acele vremi de Ludovic al XI-lea, Elisabeta a Angliei, Ferdinand și Isabella, Petru cel Mare — toți aceștia ctitori și profeți de Istorie. Cele două, ba trei filme românești consacrate celor doi voievozi, au fost film istoric veritabil.

Dar mă opresc, observînd că în acest sector de artă, cinematografia română stă pe picior de egalitate cu cele mai cinematografice țări.

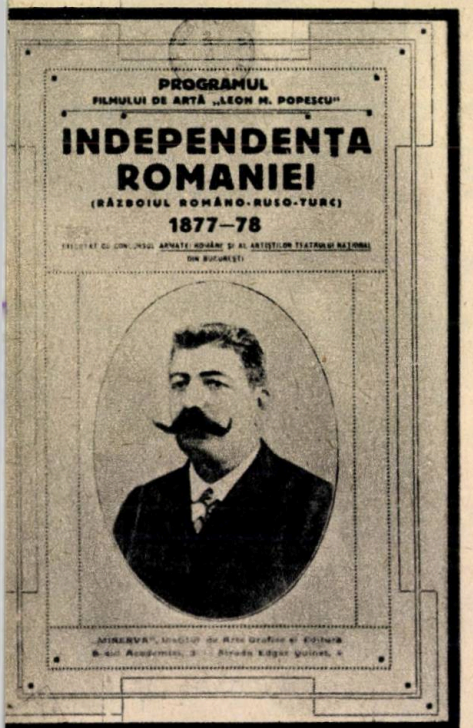
D.I. SUCHIANU

Un subiect ce nu putea lipsi din epopeea cinematografică națională: războiul de independență (*Pentru Patrie* de Sergiu Nicolaescu)

film și istorie

Cînd istoria cinematografului se împletește cu istoria

Într-o vreme în care filmul istoric mondial nu depășea sfera de interes a asasinatelor, a intrigilor de culise s-a realizat primul film românesc istoric. El era dedicat războiului pentru cucerirea independenței naționale (1877)



A fost o vreme cînd producătorul era cap de afiș: Leon M. Popescu, entuziastul producător al *Războiului Independenței* (1912)

Cinema

Acum 68 de ani, la 1 septembrie 1912, avea loc la «Teatrul-cinema Bulverad-Palace» premiera primului lung metraj românesc de ficțiune **Independența României**. Prezent în continuare, pînă în 1916, într-un număr de săli bucureștene cît și în principalele orașe din Vechiul Regat, din Transilvania și Banat, filmul lui Grigore Brezeanu avea să stîrnească peste tot entuziasmul publicului. Cronicile din presa vremii atestă, de ambele părți ale Carpaților, adeziunea fierbinte a spectatorilor la reconstituirea pe peliculă a unui moment esențial pentru istoria României moderne.

Nu alegerea unui subiect istoric pentru primul nostru lung metraj determinase o asemenea caldă primire: tematica respectivă era curentă în producția internațională a epocii. Numai că subiectele predilecte proveneau dintr-o arie cuprinsă între antichitate și Napoleon Bonaparte, și nu depășeau sfera de interes a asasinatelor, a intrigilor de culise culminînd sau nu cu o uzurpare, sau cu un sacrificiu — de obicei din dragoste. A oferi spectatorului de oriunde un film dedicat unui fapt din istoria modernă reprezenta o întreprindere singulară pentru anul 1912. A-i oferi spectatorului român un film dedicat evenimentului istoric ce îi determinase propria sa viață — cucerirea independenței naționale, însemna însă mult mai mult: un gest patriotic.

Patriotismul — iată explicația faptului că primul titlu important din filmografia națională este un omagiu adus dragostei de țară și setei de neatîrnare. La 35 de ani de la dobîndirea prin luptă a independenței de stat, amintirile unor strălucite fapte de arme, ale momentelor cruciale din marea încleștare, ale miilor de jertfe pentru patrie — erau încă vii. Tații întorși de la război povesteau încă fiilor lor «cum a fost». Vă puteți da oare seama ce a însemnat pentru acei tați să retrăiască, iar pentru acei copii să vadă aevea acel «cum a fost»?... Cinematograful nu numai că reconstituia astfel o pagină glorioasă de istorie, dar își dovedea totodată forța de persuasiune, eficiența în cultivarea sentimentelor de mîndrie, independență și unitate națională. O înțelesese foarte bine acel cronicar lugojan care nota în 1913: ...«trebuie să fim recunoscători celor care ne-au făcut să putem gusta această artă genuină românească în forma reprezentațiilor de cinematograf». Același fierbinte patriotism explică și faptul că în România anului 1912, la puțin timp după producerea cîtorva modeste filme de metraj redus, s-a putut realiza o adevărată — pentru acea vreme — «superproducție». Inițiativei îndrăznețe a unui entuziast producător — Leon Po-

pescu — i s-au alăturat nu mai puțin entuziasta trupă a Teatrului Național și numeroși intelectuali bucureșteni; importanța deosebită a unui asemenea proiect a fost înțeleasă de oficialități care au acordat un sprijin masiv realizării filmului. Raportate la epocă, fondurile investite (conform presei vremii, între 200 000—400 000 lei!) distribuția încărcată de nume ilustre (Aristizza Romanescu, Maria Ciucurescu, Agepsina Macri — în figurație!), anvergura scenelor de mase (prima colaborare a cinematografiei românești cu armata!), numeroasele exterioare folosite, permițînd desfășurarea acțiunii mereu în alt decor natural — toate acestea sînt surprinzătoare, și ne fac să trecem cu înțelegere peste inerentele stîngăcii datorate lipsei de experiență.

Filmul istoric românesc apărea astfel sub excelente auspicii, rezultate din felul nostru propriu de a înțelege și interpreta Istoria.

Acest fruct dintîi, păstrat cu grijă în fondul de aur al cinematografiei române, a fost din nou proiectat pe ecrane recent, cu ocazia centenarului Independenței. Dincolo de valoarea de document conferită de prezența în film a unor celebrități ale scenei românești (Constantin Nottara în Osman Pașa, Aristide Demetriade în domnitorul Carol, Aurel Athanasescu în Peneș Curcanul, Ion Brezeanu și Vasile Toneanu și atîția alții), dincolo de valoarea arhivistică neprețuită a acestei pelicule ca atare, ceea ce a determinat primirea caldă făcută în zilele noastre filmului **Independența României** afost tocmai încărcătura sa de sentimente nobile, exaltarea noțiunilor fundamentale de patrie și de neam.

Stă în puterea cinematografului, de a transmite nealterat, peste vremi, un mesaj: crezul unor artiști-cetățeni ce puneau acum 68 de ani primele lespezi la temelia unei arte naționale.

Aura PURAN

Stop cadru pe începutul epopeii naționale cinematografice: *Războiul Independenței* (în prim plan, Constantin Nottara în Osman-Pașa)

Eroi au fost, eroi sînt încă

Cinema

Conjuncțura politică în care a apărut «Războiul independenței» — iminenta declanșare a unui nou conflict balcanic între Turcia și Alianța Balcanică — i-a conferit filmului o notorietate uriașă pe tot cuprinsul României. Și într-adevăr, evocarea în acel moment politic a războiului din 1877, într-un film de o atare anvergură și implicare la nivel național, însemna nu numai un act de cultură, nu numai un nimerit gest de propagandă patriotică, ci și o semnificativă atitudine politică. Dar cel mai mare merit al acestui film este faptul că el nu a rămas un caz izolat ci tocmai prin stima și notorietatea sa a încurajat realizarea altor filme de aceeași factură, de același gen. Adică filme în primul rînd oneste, generate și susținute de puternice sentimente patriotice, filme care cu toată sărăcia tehnică (imaginați-vă un film istoric, **Vitejii neamului** realizat cu un aparat de filmat și o cămăruță drept laborator), cu toată indiferența forurilor în drept și ținea din răsputeri «rangul» de opere de artă, de valori exponențiale ale spiritului național. Mai mult, în afara vocației patriotice sau mai bine-zis înlăuntrul ei, aceste filme aveau, o autentică vocație educativă. Ele priveau spre trecut, spre istoria țării, pentru că, așa cum scria Leon Popescu «din faptele trecutului se trag marile învățăminte și pe discernerea lor se clădesc simțămintele sufletului. Cartea neamului nostru e plină de aceste învățăminte. Arta cinematografică poate învia scene înălțătoare din trecut».

Aceste producții istorice, deși nu multe, se vor succeda în filmografia națională cu o anume frecvență și chiar într-un anume ritm, întrerupt doar de «hiatusul» tragic al primului război mondial.

Pînă la război sînt realizate filmele **Războiul Independenței** de Leon Popescu, realizat de Grigore Brezeanu în 1912, **Cetatea Neamțului** produs de același Leon Popescu și realizat de Emil Gârleanu împreună cu artiștii Teatrului Național din Craiova, în 1914; film care a întrunit mai multe sufragii ale criticii pentru realizarea sa artistică decît chiar ilustrul său predecesor.

După război au apărut mai întîi filme inspirate din istoria caldă încă a acestuia: **Datorie și Sacrificiu** produs în 1925 de către Serviciul Foto-Cinematografic al Armatei și realizat de căpitanul Alexandru Demetrescu (scenariul), Ion Șahighian (regie) urmat de **Vitejii neamului** realizat, în 1926 de Eftimie Vasilescu și Ghiță Popescu la Societatea «România-film». Din aceeași familie a filmelor dedicate primului război mondial, **Ecaterina Teodoroiu**, o producție Soremar-Film, realizată în 1930 de Ion Brună încheie filmografia filmelor istorice pînă la hotarul sonorului.

Să adoptăm aici, totuși, și filmele realizate de Horia Igiroșeanu la societatea «Clipa-film»: **Iancu Jianu** (1928), **Haiducii** (1929) și **Ciocoii** (1931) nu numai pentru că se ocupă de eroi legendari (Iancu Jianu, Tudor Vladimirescu și Avram Iancu), ci și pentru că, în felul lor, se supun prerogativelor genului invocînd o anume epocă istorică, e drept, prin mijloace nu întotdeauna de cea mai academică rigoare istorică. Cu atît mai mult cu cît astfel de licențe (nu numai istorice) am întîlnit și în filme cu același profil și chiar mult mai recente, acceptate și ele în filmografia genului.

Războiul din 1877, legendara apărare a Cetății Neamțului, apoi luptele de la Mărăști, Mărășești, Oituz sînt fapte de istorie, a căror trimitere la actualitatea imediată a momentului prezentării lor era atît de evidentă încît a provocat nu numai manifestații de stradă, dar și luări de poziție ca cea a Ambasadei germane care, în 1926, va determina autoritățile de la București să interzică premiera filmului **Vitejii neamului.**

De fapt, apariția cu un an întîrziere a acestui film încadrat de **Datorie și Sacrificiu** și **Ecaterina Teodoroiu**, a constituit momentul în care prin decantări progresive s-a limpezit una din virtuțile care au conferit de atunci originalitate epopeii noastre naționale. Realismul istoric de esență documentaristă. Realism aparte, care făcuse primii pași prin acele tablouri vivante alcătuite cu minuție documentară, prin acele adevărate manevre de război stil 1877, regizate de ofițeri ai statului Major și executate de 80 000 de ostași îmbrăcați în uniforme autentice. Acest prim film istoric e un prețios album de epocă.

Imensa documentație care a stat la baza **Războiului Independenței** a aruncat germenul unei adevărate vocații documentariste a filmului istoric românesc. În cele trei filme închinate eroilor din primul război mondial, documente vechi de arhivă erau înlocuite de miile de metri de negativ tras în focul luptei sau în spatele frontului de către operatorii Serviciului Foto-Cinematografic al Armatei. Și nu întîmplător, coautor al primului dintre cele trei filme — **Datorie și Sacrificiu** este un căpitan inginer, Alexandru Demetrescu iar apariția primelor fragmente din jurnale de război, în același film nu este o simplă coincidență. Preluînd ideea folosirii acestor fragmente de actualitați, realizatorii filmului **Vitejii neamului** o vor aplica cu mai mult curaj. Intriga, aceeași cu cea a filmului precedent: doi băieți iubeau o fată, dar rivalitatea lor va fi rezolvată de izbucnirea războiului, va fi aici redusă la maximum în favoarea materialului de război filmat pe viu. Ghiță Popescu și Eftimie Vasilescu au socotit că aceste filmări erau mai sugestive, mai dotate cu potență emotivă decît orice tramă, oricît de abil alcătuită.

Ecaterina Teodoroiu se afirmă prin aceeași rigoare documentaristă cu care Ion Brună a refăcut cinematografic biografia eroinei.

Din păcate, dintre filmele istorice românești ni s-au păstrat prea puține: **Războiul Independenței**, **Haiducii** integral și **Datorie și Sacrificiu** — fragmentar. Prea puțini metri de peliculă vin deci să sprijine o reconsiderare critică a acestei perioade a filmului istoric românesc, menită să se întemeieze mai mult pe evaluări critice anterioare, pe date, fotografii, mărturii ale vremii. Văzînd astăzi peliculele rămase, distanțarea istorică nu ne împiedică să vibrăm în fața evenimentelor evocate, în mod curios acest lucru se întîmplă nu în fața imaginilor care țin de pură ficțiune (la care ne amuză grandilocvența gesturilor, stîngăciile intrigii și chiar sistemul diferit de filmare), ci tocmai în fața acestor imagini documentare sau de intenție documentară.

Georgeta DAVIDESCU

. . . . . .

Pe pînza ta aș vrea să văd «Trecutul»
Cu voevozii toți venind în șir:
Pe Nottara jucînd «Apus de soare»
«Fîntîna Blanduziei» și pe «Lear».
Aș vrea să văd pe toți actorii noștri
Înveșmîntați în haine strămoșești
Jucînd povestea lungă, zbuciumată
A plaiurilor noastre românești.
Aș vrea să-i văd pe toți trecînd hotarul
Măcar așa, pe-un film rătăcitor —
Căci dacă nu ni se cunoaște limba,
Măcar prin joc să fim ai tuturor!

Victor EFTIMIU

— fragment din prologul scris la inaugurarea cinematografului «Clasic» din București unde a rulat în premieră filmul **Războiul Independenței**

Iancu Jianu. **Interpreții din 1928: Iva Dugan și Dorin Sireteanu. Interpreții din 1980: Adrian Pintea și Stela Furcovici (*regia* Dinu Cocea)**

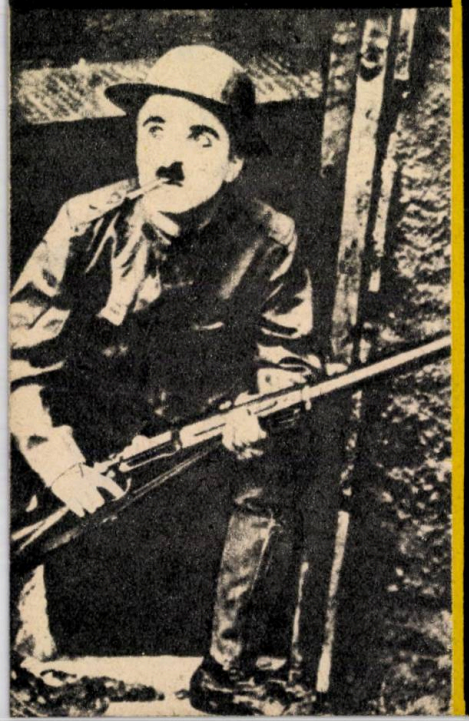
Ecaterina Teodoroiu. **În versiunea din 1930, Felicia Frunză și Mielu Constantinescu, actori ai Teatrului Național. În filmul lui Dinu Cocea din 1978: Stela Furcovici și Ion Caramitru**

film și istorie

O mitografie cu o destinație bine precizată: *Aleksandr Nevski*

Filmul în context istoric

Filmul istoric al unui solitar: *Charlot soldat*



Cinema

Pare-se că, pentru publicul larg, filmul istoric este în felul său specific o simplă mutație temporală a cărților populare din vechime. Întîmplări și personaje devin legendare, întîmplări și personaje se mistifică ori se simplifică în funcție de audiență și de interesele producătorilor. După cum audiența nu se datorează exclusiv nevoii de distracție, nici interesele nu sînt exclusiv pecuniare. Nu este întîmplător faptul că producțiile importante ale cinematografiei italiene ale anilor '20 sînt aceste filme «istorice» în care Maciste ori gloriile Imperiului Roman înlătură dramoletele și comedioarele începutului de secol. «Italietta» — imaginea unei societăți acoperite de danteluțe și umbrele de soare, dispare sub avalanșa forței exprimate emfatic, bicepși și profile romane în contre-jour. Pe măsură ce Europa se cristalizează în centre de putere autoritară, pregătindu-se instinctiv de marea încleștare, de marea înfruntare dintre modelul normal și modelul paranoic de a înțelege lumea, cinematografia continentului, ca toate peliculele sensibile, se umple cu Nibelungi, Siegfried privind peste frontiere la Aleksandr Nevski, lupta dîndu-se întîi acolo, în ficțiune. O dată imaginată, înfăptuirea sa nu mai era decît o chestiune de timp și de mijloace. După conflagrație, Lumea Nouă, triumfătoare și speriată de energiile dezlănțuite în uriașul său trup, se crispează în plin război rece sub întrebările inchizitoriale mccarthyste și produce zeci și sute de filme despre romani, vikingi, cartaginezi, cam despre toate momentele de **triumf** și **imprecizie** ale omenirii. **Cam în aceeași** perioadă, anii '50, **răspunsul nu** întîrzie, țarul Petru și amiralul Ușakov, eroul Alioșa alcătuiesc o mitografie cu o destinație bine precizată. Au reușit aceste pelicule să modifice imaginea oamenilor despre lumea lor și mai ales imaginea lor despre ei înșiși? Nu mai mult decît au făcut-o cărțile despre Varlaam și Ioasaf, despre Alexandru Macedon ori despre Arhirie și Anadam. Mai bine spus, au reușit să simplifice și să idealizeze (denatureze) valorile istorice și umane, făcîndu-i pe spectatori — niște bieți oameni — să judece lumea în simplismul ei. Dacă istoria și contemporanitatea, problemele lor, ar fi aidoma imaginii imprimate pe banda ce celuloid ori schițată în scenarii, totul ar fi clasificat, mortificat, ușor de manevrat și o liniște de trei după-amiaza în grădina publică ar domni, ar stăpîni lumea. Dintr-o scurtă dorință de a aduce această liniște printre oamenii atît de agitați ai secolului nostru s-au născut filmele în care nu există nici istorie, nici pretext istoric, ci numai o încăpățînată pornire didactică — aceea de a explica inexplicabilul, de a ordona dezordinea, de a arăta cu degetul binele și răul, neavînd nici un pic de încredere în capacitatea omului de a deosebi și de a alege. Din păcate, filmele istorice ale epocii noastre păstrează formule izvorîte din alte necesități, din alte realități, considerate modele estetice, reușite ale genului, doar pentru că s-au constituit într-o expresie deplină, perfectă a unei ideologii. Altfel nu-mi pot explica defectele de copilărie ale unei cinematografii ce-și are începuturile în primii ani ai secolului.

Eroul monocord, tonul oracular, vorbăria și sloganele stîngaci disimulate, scenariul stufos care vrea să spună **tot** dar care nu comunică decît **informații**, bucolismul, chiar semănătorismul agravat de nuanțe

Felul de a face film istoric este dictat, direct sau indirect, de felul în care ai reuşit să pricepi lumea în care trăieşti

operetistice ori lăutăreşti, sînt cîteva din reproşurile ce pot fi aduse — la prima vedere — multora din filmele istorice de azi. Chiar dacă sîntem de acord că filmul este o artă «populară», trebuie să ţinem cont că spectatorii săi nu sînt deloc persoane subculturale. Ca mijloc de propagandă — culturală, patriotică, chiar ştiinţifică — filmul istoric poate fi cel dintîi în ierarhia eficienţei. Cu o singură condiţie — să nu fie un simplu material propagandistic. Altele sînt valorile, altele sînt scopurile lumii de azi, iar filmul istoric este încă dominat de soluţiile vechi, de clişeele şi «găselniţele» unor ideologii perimate, dacă nu chiar respinse integral de istorie. Cele mai înălţătoare idei, idealuri, gînduri, slujite prost, inadecvat, suferă eroziuni, subminări ireparabile, în stare să le schimbe dimensiunile şi sensul. Ratarea unei teme duce, de fapt, la interzicerea înţelegerii sale adevărate, are drept rezultat o infirmitate, un gol în cultură, în zestrea spirituală şi artistică a poporului. Am pierdut astfel şansa de a-l înţelege filmic pe Vlaicu, pe Ştefan cel Mare, pe eroii de la Moisei, şansa de a-l privi în ochi pe Ladima, de a păstra vii în imagine pentru noile generaţii, pe soldaţii români ai celui de al doilea război mondial etc. Aşa cum istoria nu se poate remodela, filmele dedicate evenimentelor, marilor personaje, «ard» toate corăbiile, cale de întoarcere de la spectator nu mai există.

Cred că dintre toate presiunile ce se exercită asupra unui creator de film istoric, cea mai puternică, cea care îşi lasă neîndoielnic amprenta definitivă este aceea a contemporaneităţii. Felul de a face film istoric este dictat direct sau indirect, aproape în întregime, de felul în care ai reuşit să pricepi lumea în care trăieşti. Sau măsura în care lumea aceasta îţi îngăduie să priveşti istoria ca pe o continuitate firească a existenţei celor de azi în trecut sau în viitor. De aceea consider că este necesar ca filmul istoric de azi să pornească la investigarea istoriei nu de la formulele brevetate ale filmelor de gen create într-o perioadă revolută, ci de la faptul, să spunem că industria de azi participă cu o proporţie de 58% la crearea venitului naţional. Este o exagerare voită, această trimitere însă, credem, expresivă. Cărţile populare de care pomeneam la început au dispărut din două motive, semne de progres: cristalizarea ideii de autor şi sporirea producţiei de carte. Filmul istoric aşa-zis propagandistic trebuie să dispară tot din două motive: creşterea nivelului cultural al maselor, implicit al gustului, şi participarea reală a acestora la istorie. Astfel se conturează şansa adevăratului film în context istoric.

Nu este întîmplător faptul că cel mai mare succes din Italia anului 1913 a fost *Quo Vadis*. (cu Amleto Novelli, Gustavo Sereno şi Carlo Cattaneo)

Eugen URICARU

film și istorie

Faza clasică a artei filmice românești

Un moment antologic în istoria filmului românesc:
Întoarcerea lui Vodă Lăpușneanu

Cinema

În tratarea temei istorice, regia filmică pare a-și nega contemporaneitatea cu regia teatrală. Ne raportăm, de sigur, la realitățile noastre, fără a merge mai departe. Cu această precizare putem spune că regia teatrală a înaintat într-o fază alexandrină, de noi căutări și experiențe, unele excentrice și bizare. Ea se înstrăinează categoric de o consacrată punere în scenă asumîndu-și toate riscurile ce decurg de aici. Regia filmică, dimpotrivă, chiar în expresiile ei cele mai vii și mai îndrăznețe, nu încetează a se integra în aceeași fază clasică a ei dictată nu de forme derivate, ci de măsura unei acceptate valori originare. Faptul ne apare nu numai explicabil, ci și de la sine înțeles. Filmul nostru, inclusiv cel istoric, este încă prea recent, spre a-și fi alcătuit un stil, care, cu trecerea timpului, să-și piardă seva, reclamînd nu știu ce răsturnări în sensul suprarealismului sau al absurdului. Chiar dacă s-au ivit și unele încercări de acest fel, ele poartă marca imaturității.

Am spune că filmul istoric românesc, cu o tulpină prea fragedă, care n-a avut timpul necesar spre a deveni consistentă, lemnoasă, se străduiește abia să-și dea marile creații clasice. Asemenea străduințe s-au și văzut adesea încununate de succes. O epocală culminație a lor nu poate fi, însă, consemnată decît foarte recent în filmul Malvinei Urșianu, **Întoarcerea lui Vodă Lăpușneanu.** Acest film, profund și subtil patriotic, fără ieftine stridențe patriarhale, va fi și obiectul actualelor noastre reflecții.

În primul rînd, regizoarea a știut să conjuge într-un corp unic două extreme aparent incompatibile. Ne referim la o reușită care foarte rar poate fi întîlnită. Registrul vieții ce palpită și zvîcnește în așa fel încît să facă din trecutul istoric un prezent viu ce trăiește sub ochii noștri s-a văzut contopit pînă la identificare completă cu registrul unei zone hieratice ce plutește depărtată de senzațiile noastre empirice. Filmul începe cu o imagine izbitoare prin efectul ei de vrajă ambiguă între cele două zone, anunțînd astfel spiritul întregii derulări ce va urma. Într-un imens prim-plan apare o stemă stilizată animală, care cuprinde, prin arhaismul ei heraldic, însuși conținutul respectivului discurs filmic. Stema reprezintă figurarea malestuoasă a unui șoim. Dar acest șoim, în hiperbolica sa imagine mărită, este viu. El va mai apărea cu proporțiile sale reale, în cursul filmului. Dar prin imaginea sa inițială, această pasăre «prevestitoare» ne introduce în spiritul de contopire amfibie al creației de față, totodată literală și supraliterală.

Prin calitățile sale incontestabile putem spune cu certitudine că, în cultura noastră, este, cronologic, a treia mare realizare artistică cu tema Lăpușneanu, după narațiunea lui Ureche, și apoi a lui Negruzzi, în totul însă, independentă de cele două antecedente. Atît linia epică a concepției, cît și întregul spirit ordonator al filmului aparțin exclusiv regizoarei. Iar situarea într-un identic plan valoric pe axul acestei ilustre filiații ne indică cu prisosință gradul de altitudine al filmului. La început, am afirmat că este o creație a fazei clasice în dezvoltarea artei filmice românești, ceea ce include neapărat și accepția exemplarității, a modelului. Totuși nu aș sfătui pe nimeni să-i urmeze exemplul decît

în sensul efortului către realizarea perfectă, splendid articulată, iar nu al felului în care filmul se vede împlinit, fiindcă atunci ar rezulta doar o întocmire epigonică. În acest din urmă sens, filmul rămîne inimitabil.

Atît în ordinea simultană a registrelor cît și în cea succesivă a secvențelor, Malvina Urșianu reușește o fascinantă conjugare a celor mai variate contraste. Iată, în primă ordine menționată, intensul contrast chiar dintre protagoniștii filmului, care formează laolaltă întregul unui profund acord armonic. Lăpușneanu, interpretat cu un nerv neobosit de George Motoi, este violent, multidimensional, cioplit parcă într-un material dur, de o sculpturalitate frenetică, michelangelescă. Doamna Ruxandra, dimpotrivă, în redarea atît de fin nuanțată a Silviei Popovici, apare stilizată bidimensional, în genul picturii bizantine. Gesturile ei sînt lente, măsurate, controlate la extrem, așa cum ar fi mișcările rituale. Ele se efectuează pe același plan cu corpul, văzut totdeauna din față, în așa fel ca, evitînd să spargă spațiul, să sugereze mai pregnant acea bidimensionalitate, prin care vedem parcă aplicată concepția scenică a lui Meyerhold. Dar nu numai sub aspectul celular al structurii lor artistice, atît de deosebite, precum și al dinamicii prin care zvîcnirii sincopate a lui Lăpușneanu i se opune continua linie melodică din mișcările Ruxandrei, formează ei laolaltă armoniosul contrast ce stimulează dramatismul filmului. Același contrast se mai află intensificat și de caracterul cu totul distinct al efectelor de ecleraj ce-i impregnează psihic.

Lăpușneanu este parcă plăsmuit din întuneric. Barba neagră, privirea întunecată, culoarea închisă a îmbrăcămintii, mediul sumbru de subterană, de săli cu aspecte de criptă, încercuite în piatră rece și umedă, totul se adaugă în același sens imaginii și mișcărilor sale. Cîtă deosebire în registrul fotonic la doamna Ruxandra! Ea este toată lumină: pletele blonde, privirea clară, vestimentația în tonuri deschise, situarea ei în dreptul cîte unei ferestre, de unde se proiectează asupra-i undele solare, în așa fel încît să creeze iluzia că lumina ar emana dintr-însa.

În jurul acestui contrast dominant — bogat în atîtea valențe — gravitează alte contraste-satelite. Toate laolaltă creează și pe parcurs intensifică puternicul dramatism al filmului. Ele nu constituie, așadar, expresia unui pitoresc exterior, ci se înscrie fiecare, cu o bine studiată funcțiune activă, în evocarea acestei zbuciumate particule de trecut românesc. Violența și întunecarea lui Lăpușneanu reflectă modul de manifestare a unei mînii justițiare împotriva tagmei boierești corupte, anarhică, lacomă și ambițioasă. Regizoarea a știut să puncteze peste tot, prin ideograma acestei mînii, aspirațiile democratice și patriotice ale protagonistului.

Nici o clipă de pitoresc de dragul pitorescului (Eugenia Bosînceanu și George Motoi)

Linia melodică a fiecărui cadru într-un film care se dezvoltă simfonic (Silvia Popovici, Cornel Coman și Dan Nasta)

Din nefericire, sufletul omenesc printr-o îndelungă și aspră practică justițiară ajunge adesea la un fel de **inerție a violenței**, care degenerează în **hybris-ul** tiranilor. Tocmai la această tot mai precipitată alunecare într-un fel de demență a cruzimii intervine frîna luminii, a cărei blîndețe poate, totuși, să ucidă virulența crescîndă a întunericului. Ne referim la echilibrata intervenție a doamnei Ruxandra, care închide atît de armonios confruntarea contrapunctică dintre cele două registre într-un acord concluziv. Este acordul tinereții și speranței, odată cu supravegheata instalare pe tron a adolescentului Bogdan. Desigur că filmul nu are nimic din caracterul schematic al acestor idei, așa cum le-am expus noi. Conținutul lor se află comunicat printr-o nesfîrșită gradație în ordinea sensibilă, prin înfruntarea unor principii palpabile, care ni se adresează în limbajul, devenit dramatic, al spațiului, al dinamicii, al luminii.

L-am privit pînă acum numai în coordonatele sale spațiale. Este cazul să ne oprim un moment și la structura sa temporală, în care pelicula păstrează cu grijă pulsul viu al ritmului respiratoriu. O secvență concentrată — atît în figurarea ei de prim-plan cît și în semnificația pe care o cuprinde — secvență corespunzătoare aspirării comasate a aerului într-un spațiu închis și elastic, alternează cu alta, dilatată, echivalentă răsuflării largi. Chiar de la începutul filmului putem înregistra această minunată linie ornamentală, în felul după care se succed metopele semnificative cu triglifele repauzante la un templu grecesc. După amintita viziune concentrată a șoimului totodată viu și simbolic se deschide vasta expirare a unei superbe cavalcade pe un fundal suav de munți și de cer, pentru ca apoi iarăși să urmeze o porțiune de spațiu concentrat, de astădată al interiorului legănat de rădvan, în care doamna Ruxandra își instruiește fiul. Și așa se desfășoară totul mai departe în curgătoare ritmuri alternante.

Iată unul din ele. Avem în față o herghelie extinsă pînă la orizont, o adevărată **pădure animală**, cu acei nenumărați cai de rasă, strînși laolaltă, între care Lăpușneanu aproape că se pierde ca între copacii roșcați ai unui uriaș codru de toamnă. Este spațiul răsuflării largi, tihnite și îmbelșugate. Urmează însă, într-o altă secvență, timpul concentrării, cu o altă semnificație. Din acea herghelie se văd surprinse trei capete de cai cu gîturile încordate, ridicîndu-se semeț, dintr-odată. Animalele capătă o expresie de demnitate și de mîndrie, anunțînd minunat refuzul patriotic al lui Lăpușneanu adresat trimișilor străini care vor să-i cumpere.

Urmărind direct destinul protagonistului, filmul dezvoltă un continuu **crescendo** în registrul violenței expresive pînă la deznodămîntul tragic și apoi pînă la **catharsis**-ul încheierii. Prima fază se află ilustrată de întemnițarea boierului Trotușan, pe care îl vedem resemnat între gratii. A doua treaptă din procesul de amplificare a asprimii se relevă în ferocele episod al decapitării lui Tomșa, la care este obligat să asiste și tînărul Bogdan. În sfîrșit, culminația acestui crescendo se desprinde din scena de masacru a boierilor la ospăț, coincidență cu un început de nebunie. Regizoarea a putut admirabil să învingă imensele dificultăți reclamate de ultimele două episoade, în care totul decurge cu o rapiditate emoționantă.

Primul dintre ele ni-l arată mai întîi pe Tomșa îngenuncheat, cu capul pe butuc. În clipa execuției scena dispare brusc, înlocuită fiind de un scurt zgomot zvîcnit, pe care îl recunoaștem ca fiind al măcelarului care sparge cu satîrul un os tare. Dar totul se termină în cîteva secunde, și ne apare în prim plan tresărirea speriată a tînărului Bogdan, stropit cu sînge pe față. La rîndul ei, scena culminantă a ospățului-cursă ne găsește cu totul nepregătiți de surprize funeste. Mișcările sînt calme și lente, boierii se dezbracă tacticoși pregătindu-se să ia loc la masă, bucatele alese, purtate de slujitori tineri defilează ca într-un placid tablou flamand. Și deodată trăznetul lugubru al nimicirii. Zbucnește subita năvală de fiare a călăilor cu fețele acoperite, stilizate ca măști ale morții. Învălmășala este scurtă. Într-o ultimă secvență a episodului, slujitorii spală de sînge pardoseala goală a sălii de ospețe. Malvina Urșianu rămîne neîntrecută în crearea climatului intens sugestiv.

Urmează deznodămîntul. Aici, în scena otrăvirii, contrastul dramatic se constituie între Lăpușneanu bolnav și singurul său om de încredere, ales din popor care, în acest ceas extrem, este convins că moartea stăpînului său se dovedește a fi salutară, și că ea trebuie să se întîmple. Domnitorul are aci o mască din cele mai expresive, o privire bănuitoare de maniac, cu sclipiri sinistre de nebunie, pe cînd slujitorul său se arată de un calm și de o seninătate «mioritică», în fața morții ce-l așteaptă și pe el ca «gustător» din cupa pe care i-o oferă voievodului. Măreția acestei scene se vede subliniată prin anunțarea finală a sfîrșitului celor doi. Este unul din marile momente antologice ale cinematografiei românești.

Dincolo de caracterul schematic al relatării noastre, filmul se dezvoltă simfonic în toate registrele. De la mișcarea plină de nerv a ciocnirilor armate, pînă la lirismul unei călătorii pe apă, unde ambarcația, luată de sus, apare ca o imensă floare de lotus, și de acolo la umorul provocat de solemnitatea grotescă a solilor imperiali, totul ne face să asistăm la o strălucită suită analitică a filmului. Nici nu putem evoca toate aspectele care îl amplifică și îl explică. Regizoarea a stăpînit cu o rară siguranță a desenului această pluralitate de registre cu zeci de personaje și cu zeci de medii naturale și sociale. Din toate s-a filtrat excepțională linie unitară a unei icoane tragice din frămîntatul nostru trecut.

Colaboratorii regizoarei au dat deasemenea întreaga măsură a dăruirii lor. Nu-i mai numim pe toți actorii care ne-au încîntat deopotrivă. Amintim doar pe o tînără speranță a ecranului, pe copilul Daniel Bucurescu, care a interpretat rolul lui Bogdan. Operatorii George Fischer și Alexandru Întorsureanu au știut să ne creeze o mare bucurie a ochilor. O completare nu numai binevenită, dar și absolut necesară, se mai arată a fi muzica atît de adecvată a maestrului Anatol Vieru.

Edgar PAPU

Chiar și pe cîmpul de luptă, primordială rămîne ideea (George Motoi)

Filmul de capă şi spadă — veşnic tînăr, nemuritor şi invincibil

Istoria în dueluri, dantele şi răpiri

Cinema

O lume de catifea şi dantelă, întîlniri romantice sub clar de lună, sălbatice urmăriri călare, zgomotul săbiilor încleştate într-o înfruntare pe viaţă şi pe moarte, iată pe scurt vraja unui reuşit film de capă şi spadă. Să nu fi cutreierat mările împreună cu Errol Flynn, să nu fi călărit împreună cu Tyrone Power şi să nu te fi luptat cu gărzile Cardinalului împreună cu Douglas Fairbanks înseamnă să nu fi fost niciodată tînăr, să nu fi visat niciodată.

Ciudat cum le plac oamenilor poveştile simple! Cînd sînt mici — cele cu zîne, iar crescînd, cele de capă şi spadă sau westernurile...

Schema, desigur e cunoscută — cei buni învingi, cei răi sînt pedepsiţi. Eroii îndeobşte sînt sceptici. Westernul a creat eroul de tip John Wayne — cu trăsături dure, zdravăn, om dintr-o bucată, cu vorba bolovănoasă şi reacţii rapide, în timp ce filmul de capă şi spadă a creat un alt erou, de tip Errol Flynn — temerar, romantic cu trăsături fine, frumoase şi un comportament mai rafinat.

Dar ce anume ne face să desemnăm un film ca fiind de capă şi spadă? El se deosebeşte de alte genuri mai ales prin formă şi patos. În locul realismului avem stilizarea, iar în locul faptului istoric, aventurile imaginare. Decoruri, costume, scenariu, acţiune — toate sînt stilizate. Ca şi în cazul westernului, intriga a devenit un ritual, emoţiile sînt stereotipe, iar personajele arhetipuri.

Nu se poate spune că vreun regizor s-a distins în mod special concentrîndu-se numai în acest domeniu, aşa cum s-a întîmplat cu westernul sau musicalul. Dar el a pasionat şi pasionează în continuare pe unii din cei mai deosebiţi artişti vizuali, cum ar fi regizorii Frank Borzage, Rouben Mamoulian, Michael Curtiz, Max Ophüls, Jacques Tourneur, George Sidney, Robert Siodmak şi, de curînd, originalul regizor englez Ridley Scott.

Se ştie, filmul de capă şi spadă reprezintă un efort colectiv al unei echipe formate din scenograf, costumier, maestru de arme, coordonator de cascadorie, operator, scenarist, actori, regizor. Iar cîteodată, filmul poartă pecetea de nedezmînţit a unui producător de geniu ca David O. Selznick **(Prizonierul din Zenda)**, Alexander Korda **(Macul roşu)** sau Douglas Fairbanks (în toate filmele sale).

La fel de importante sînt desigur vedetele. Odată ce acest gen de film glorifică eroii, actorii trebuie neapărat să-i întruchipeze, să reprezinte deci o combinaţie de frumuseţe bărbătească şi forţă acrobatică. Exact ceea ce nu le-a lipsit celor doi Fairbanks (tatăl şi fiul) lui Errol Flynn, lui Tyrone Power, lui Cornel Wilde, lui Yul Brynner, sau

Farmecul unui bun film de aventuri (Marga Barbu în *Drumul oaselor*)

lui Burt Lancaster pentru a nu numi decît cîţiva...

Ironia e că mulţi dintre actorii ce-au jucat în astfel de filme erau revoltaţi la gîndul că s-ar putea cantona în acest gen. Unii, ca Burt Lancaster, s-au mulţumit să interpreteze cîteva roluri de acest fel şi s-au îndreptat iute spre altceva. În culmea gloriei sale, Errol Flynn a turnat doar 6 filme de capă şi spadă, dar acestea le-au eclipsat de toate celelalte în memoria spectatorilor.

Mai presus de orice, onoarea

Valorile puse în discuţie de filmul de capă şi spadă sînt acelea ale codului cavaleresc predominant între secolele 11 şi 19. Eroul tipic este un om de onoare, cu o creştere aleasă, distins, rafinat, îndrăzneţ, curtenitor, cu farmec şi umor. El se bate în serviciul ţării sale, crede în adevăr şi dreptate, apără onoarea doamnelor. Chiar şi atunci cînd eroul nostru este un om în afara legii — şi asta se întîmplă adesea — el continuă să întruchipeze acest ideal. Oameni în afara legii, tîlhari de drumul mare, piraţi — în realitate adevăraţi desperados fără scrupule, ce-şi însuşeau avutul cetăţenilor cinstiţi, au fost învăluiţi de lumina blîndă a mitului. Îndrăznelile lor aventuri, felul lor nepăsător de viaţă, îmbogăţirea rapidă au devenit fapte demne de admiraţie. Robin Hood reprezintă prototipul.

Sub semnul lui Zorro

Filmul de capă şi spadă, aşa cum îl cunoaştem astăzi, îşi datorează existenţa creaţiei unui singur om — Douglas Fairbanks Sr. Filmele lui au fost ceea ce se cheamă filme de autor. El a prezidat crearea lor scriind scenariile, alegînd actorii, supraveghind detaliile de producţie, organizînd cascadele. Cele mai cunoscute aventuri în costume de epocă — **Zorro, Robin Hood, Cei trei muşchetari** au fost remodelate, adaptate personalităţii sale.

Ingredientele necesare — arheticpurile, decorurile, luptele, cascadele — au fost stabilite odată pentru totdeauna de filmele lui începînd cu **Semnul lui Zorro** (1920) şi terminînd cu **Masca de fier**, nouă ani mai tîrziu. Înaintea lui mai existaseră adaptări, care, însă, păstraseră un caracter literar. Odată cu Douglas Fairbanks genul de capă şi spadă şi-a început cariera cinematografică, cîştigînd un stil vizual. Cînd el a lansat **Semnul lui Zorro**, industria cinematografică intrase în panică la auzul eşecului înregistrat de filmul istoric în mai multe episoade **Intoleranţă** şi în consecinţă Fairbanks fusese sfătuit să nu-şi abandoneze comediile lui obişnuite pentru o reuşită incertă. **Semnul lui Zorro** a înregistrat un succes imens, lansîndu-l pe Fairbanks într-o adevărată serie de astfel de filme.

De unde apăruse acest public dornic de aventură?

Dorinţa de evadare nu era un lucru nou. Filmul de capă şi spadă îşi trăgea seva din romanul de acelaşi gen, un produs al romantismului, descinzînd direct din romanul istoric al lui Walter Scott. Astăzi putem afirma că Walter Scott a avut o viziune absolut cinematografică a Evului Mediu, prezentîndu-i mai ales aspectul spectacular. Ca şi epigonii săi: Bulwer Lytton, Blackmore şi mai ales Alexandre Dumas, sau R.L. Stevenson **(Răpit de piraţi)**, Anthony Hope **(Prizonierul din Zenda)**, Michel Zevaco (seria romanelor «Pardaillan»), Rafaela Sabatini **(Căpitanul Blood, Scaramouche, Corsarul)**. Cărţile acestea de mare succes au constituit mai tîrziu sursa de inspiraţie a filmelor de capă şi spadă, pentru că

Unul din nenumăraţii actori ce au mînuit sabia în numele lui Monte Cristo (Louis Jourdan)

publicul cititor era pregătit și nerăbdător să-și revadă eroii favoriți pe ecran.

Soția lui Monte Cristo și fiica lui Robin Hood

Nimic mai firesc deci ca, încă din epoca filmului mut, genul să fi cunoscut o înflorire spectaculoasă (mai ales că nu avea nevoie de vorbe, faptele grăind de la sine). Multe vedete ale filmului mut și-au revendicat capa și spada pe ecran — John Barrymore, Rudolph Valentino, Tom Mix — dar niciunul nu i s-a dedicat total, așa cum a făcut-o Douglas Fairbanks.

Odată cu venirea sonorului, filmul de capă și spadă a fost uitat. Dealtfel, în ultimul său film mut, **Masca de fier** (1929), eroul lui Douglas Fairbanks murea și el. Simbolic poate. Venise pentru o vreme moda musicalului, a filmelor de gangsteri, a adaptărilor după piese de teatru.

Totuși filmul de capă și spadă nu murise. Reînvierea sa s-a datorat probabil «Codului Hays». Îngrijorarea față de creșterea imoralității și violenței în filme a dus la reimpunerea în 1934 a Codului Hays, (redactat în 1927) cu canoanele sale de moralitate. Codul a guvernat lumea filmului timp de 30 de ani și mai bine.

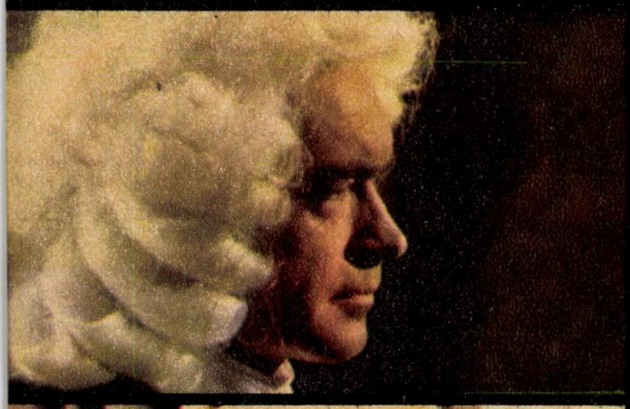
Rezultatul? După ce a urmărit atent încasările filmelor **Comoara din insulă** montat de M.G.M., și **Contele de Monte Cristo**, produs de United Artists, compania Warner a hotărît să producă **Căpitanul Blood** (1935), și cu această peliculă filmul de capă și spadă se reîntoarce în forță, prezentînd un demn succesor al lui Fairbanks, la titlul de rege al duelului — pe Errol Flynn. Între timp se adăugase culoarea, sunetul, noile resurse tehnice...

Celelalte studiouri și-au crescut și ele propriile vedete ale genului: Tyrone Power la 20Th Century Fox, Louis Hayward la United Artists. Douglas Fairbanks Jr. a preluat spada tatălui său și s-a arătat cel puțin la fel de demn de ea. Actori celebri ai ecranului ca Fredric March (**Corsarul**) și Ronald Colman (**Prizonierul din Zenda**) au împrumutat distincția lor naturală eroilor lor spadasini.

Dar și acest al doilea ciclu al filmului de capă și spadă a avut un sfîrșit dramatic, prin izbucnirea ce-

Fanfan la Tulipe sau *Laleaua neagră* ar fi fost suficiente pentru consacrarea genului (Gérard Philipe)

Dintr-o galerie de actori care au demonstrat că mușchetarii pot fi... o idee și un simbol (Iurie Darie, Victor Rebengiuc și Carmen Stănescu în *Mușchetarul român*)



«Entuziasmul este unul din cele mai bune lucruri de pe lumea asta bătrînă» — era aforismul lui favorit (al lui Douglas Fairbanks Sr.)

lui de al doilea război mondial. Vedetele sale au schimbat jaboul cu uniforma. Douglas Fairbanks Jr. s-a înrolat în marină, Tyrone Power și Louis Hayward la pușcașii marini. Profund umilit de faptul că fusese respins la comisia medicală, Errol Flynn avea să-și facă stagiul militar pe ecrane, în filme de război.

Pe la 1949, zilele de aur ale cinematografului erau numărate. «Înghețarea» conturilor europene ale studiourilor și dezvoltarea televiziunii îi amenințau existența. Unele studiouri au mizat pe producții strălucitoare imposibil de realizat la televiziune — printre care și filmul de capă și spadă. M.G.M. a produs atunci: **Ivanhoe, Cavalerii mesei rotunde,** și **Aventurile lui Quentin Durward;** Disney — **Povestea lui Robin Hood, Rob Roy** și **Sabia și trandafirul;** Fox — **Prințul vulpilor, Căpitanul de Castilia** și **Trandafirul negru,** toate filmate în afara Statelor Unite, pentru a profita de fondurile înghețate. Columbia și Universal au produs în S.U.A. filme de capă și spadă ieftine de categoria B, așa-numitele «pîine cu unt» (pelicule cu un buget modest, filmate în aceleași decoruri, într-atît de standardizate încît erau lipsite de orice trăsături distinctive).

Genul a cunoscut și oarecari mutații și încercări de revitalizare. Cel mai răsunător succes l-a avut hibridul de capă și spadă oriental, care și-a făcut apariția în timpul celui de-al doilea război mondial și și-a datorat popularitatea mai mult decorurilor exotice și prezenței actriței Maria Montez.

A existat și o nereușită încercare de a crea filme de capă și spadă «psihologice» **(Prințul vulpilor, Căpitanul de Castilia),** probabil pentru a imita succesul westernului psihologic. Dar ritualurile și arhetipurile genului s-au dovedit a fi prea puțin receptive la psihologie.

O noutate a constituit-o și apariția unor filme de capă și spadă în care femeile, pînă atunci obiectul devoțiunii și luptelor în care erau angrenați eroii, puneau și ele mîna pe sabie în apărarea dreptății și adevărului **(Soția lui Monte Cristo, Anna din Indii, Fiul lui Robin Hood** — care s-a dovedit a fi... o fiică).

Cocoșatul, Contele de Monte Cristo... **aici** *în Căpitanul Fracasse* **(Jean Marais cu Anna-Maria Ferrero)**

Un duel cinstit între micul și marele ecran...

La mijlocul decadei '50, cînd s-a produs invazia televiziunii, micile ecrane au fost inundate de serialele de capă și spadă, de mică anvergură, în alb-negru, turnate numai în studiouri, perfecte versiuni de buzunar ale marilor originale. Cel mai cunoscut a fost **Aventurile lui Robin Hood** cu Richard Greene în rolul principal, transmis și de posturile noastre tv. La acest serial au lucrat o vreme și cîțiva regizori britanici care aveau să cunoască notorietatea mai tîrziu: Lindsay Anderson, Karel Reisz, Terence Fisher. Și alte subiecte dragi filmului de capă și spadă au fost reluate pe micul ecran: **Corsarii** cu Robert Shaw și Peter Hammond, **Veselul cavaler,** cu Christian Marquand, **Sir Francis Drake** cu Terence Morgan, **Ivanhoe** cu Roger Moore, etc.

Dacă televiziunea putea pune în scenă dueluri cu buget limitat, Hollywoodul, în acei ani, și-a întors privirile spre antichitate urmînd să prezinte grandoarea Romei și a Babilonului pe ecran lat, colorat, cu sunet stereofonic. D'Artagnan și căpitanul Blood au cedat locul Cleopatrei și lui Alexandru Macedon, pe marile ecrane.

Anii '60 au fost martorii imitațiilor italiene cu vedete hollywoodiene sau ai celor franceze cu vedete autohtone. Un val care a produs unele filme uluitor de bune și altele de un prost gust la fel de uluitor. Tot atunci studiourile Universal și Disney au dat la iveală cîteva remake-uri **(Ali Baba și cei 40 de hoți, Legenda lui Dick Turpin)** cu adevărat deprimante.

O oarecare reînviere iluzorie s-a produs în anii '70. Reînoirea constă, însă, mai mult în formă decît în conținut. Noul ciclu a produs chiar o vedetă romantică după tipicul tradi-

ional — Richard Chamberlain — care a evoluat cu distincție și îndrăzneală ca Lord Byron în **Lady Caroline Lamb** (1972), Aramis în **Cei trei mușchetari** (1973), prințul din **Condurul și trandafirul** și Edmond Dantes în **Contele de Monte Cristo.** Dar cele mai recente filme de capă și spadă de mare succes au fost totuși parodiile, cinematograful hrănindu-se acum din trecutul său mitic. Richard Lester a inițiat reluarea parodică a marilor subiecte aproape de unul singur cu **Cei trei mușchetari** (1973) prezentat în două părți, **Chinta regală** (1975) și **Robin și Marian** (1976).

Seria **Haiducilor, Nemuritorii, Cantemir** și **Mușchetarul român,** cît și mai recentul îndrăgit de spectatori, **Drumul oaselor,** reprezintă tot atîtea succese de public ale adaptării genului în țara noastră, dezvăluind realele înclinații actoricești ale unor protagoniști ca Florin Piersic, Iurie Darie, Sergiu Nicolaescu spre creionarea unor asemenea eroi. Regizorii Dinu Cocea, Sergiu Nicolaescu, Doru Năstase, și Gheorghe Vitanidis au dovedit nu numai o cunoaștere temeinică a legilor genului, dar și o adevărată măiestrie în adaptarea lui la un specific inconfundabil, ca cel românesc. Să mai spunem că filmele acestea s-au bucurat de un imens și binemeritat succes de public?

Dar această constatare, nu ne poate împiedica să observăm că, pe harta cinematografică a lumii, filmul de capă și spadă pare să fi intrat astăzi într-un con de umbră. Deocamdată publicul spectator pare să-și manifeste preferința pentru filmele science-fiction, de amprentă socială, catastrofice sau ecologice. Filmul de capă și spadă n-a pierit, ci s-a transformat... pentru o vreme. După cum o dovedește cel mai mare succes comercial din toată istoria cinematografului — filmul **Războiul stelelor.** Un film în care paladinul brav și fără pată poartă în loc de jabou costum spațial, în care prietenul credincios nu mai este slujitorul naiv ci robotul atoateștiutor, iar duelurile se poartă cu săbii ale căror lame sînt alcătuite din jeturi de energie pură.

Iar în ceea ce privește viitorul...

Cine știe dacă anul 1981 nu va aduce cu sine o reînviere a filmului de capă și spadă, precum pasărea Phoenix din propria-i cenușă, după cum pare să vestească filmul **Merlin și cavalerii regelui Arthur** aflat actualmente pe platou în studiourile Warner; sau filmul în producție **Cavalerul** în regia lui Ridley Scott, care va propune, poate, o viziune înnoitoare, pe măsura talentului acestui tînăr maestru ce s-a manifestat atît de neliniștitor și în **Duelștii** și în **Alien...**

Anca ANASTASIADE

Spectatorii și-l amintesc mai ales în *Robin Hood* **(Richard Greene)**

A jucat în peste 50 de filme, dintre care numai 8 de capă și spadă. Dar publicul îl știe și azi ca pe cel dintîi cavaler al ecranului (Errol Flynn în *Aventurile lui Don Juan)*

film și istorie

Fișe dintr-un dosar al filmului istoric

Cinema

Prin istorie, filmul cîștigă o maturitate a reflexiei prin care orice ascensiune de ordin ideatic ori estetic este posibilă. Pînă a izbîndit, cinematograful a trebuit să bată la porți închise, să greșească ori să-și încordeze toate forțele, pentru că fără istorie, filmul ar fi fost o artă incompletă, sortită să rămînă în efemer și superficial.

Prin această trecere în revistă, inevitabil subiectivă, sumară și incompletă, am încercat să sugerăm existența unei dialectici a privirii, a unui proces care leagă arta filmului de trecut și de gîndirea prezentului asupra acestui trecut.

În noțiunea de film istoric am încercat să procedăm la o lărgire a spațiului, considerînd că aparțin acestui gen toate peliculele care se ocupă de imagini ale trecutului, semnificative, reflectînd epoca și mișcarea ei interioară, indiferent dacă aceste fapte sînt mari bătălii ori vieți de conducători celebri, sau numai modeste conjuncturi pe care artistul le scoate din bezna trecutului. Nu importanța evenimentului ci planul secund, al implicațiilor, oferă istoricitatea perenă și profundă.

Ascensiunea genului cuprinde o potență aproape infinită de înfățișări, care, firesc, pot fi structurate la un moment dat în tendințe și trepte valorice însă nu pot, ca orice fenomen viu, să fie strînse în aceste chingi, o dată desenate și recunoscute ca atare. Munca criticului este în acest sens sisifică, dar la rîndul ei include o permanență, aceea a datoriei de a ne autoînțelege. În filmul istoric, acest lucru capătă o importanță aparte, pentru că însăși opera de artă este la rîndu-i o încercare de înțelegere, o judecată asupra unor fapte și întîmplări omenești. Avem deci în față o istorie despre istorie, pe cît de necesară, pe atît de dificilă dar și de ispititoare.

Filmul istoric este de aceea el însuși, pentru cine vrea să-l înțeleagă, o aventură mereu reînnoită, dar păstrînd cu sine posibilitatea unor descoperiri pe care noi aici nu am făcut decît să le sugerăm.

Dan STOICA

Intoleranța

În 1915, D.W. Griffith produsese o adevărată revoluție în cinematograf prin **Nașterea unei națiuni** (S.U.A.), film care fundamentat pe același principiu cu **Războiul de independență** (România — 1912), pune în prim plan fapte din istoria națională americană apropiată: războiul de secesiune. **Intoleranță** (S.U.A. — 1916) reia uneltele de limbaj, pe atunci foarte noi, pentru a le folosi în scopuri extrem de ambițioase. Trecutul și prezentul sînt la Griffith un continuum temporal, cu probleme morale unice. Istoria devine astfel punctul de plecare al unei povești și al unui simbol, sugerînd amîndouă permanența umană, dincolo de epoci și spații geografice. Acțiunea se petrece în patru locuri și timpuri diferite: în Babilonul antic, în Ierusalimul mitic, în Noaptea Sfîntului Bartolomeu, în Parisul medieval și în America prezentului. Atemporalismul este aici plin de implicații, de sens. Griffith folosește liber tabla de demonstrații a istoriei pentru a extrage morala fabulei. Intoleranța din toate tim-

A revoluționat filmul ca artă și filmul istoric ca gen (D.W. Griffith)

purile duce la același rezultat: nedreptatea.

Griffith încearcă aici, pentru prima oară, să intervină în prezent prin intermediul istoriei — dar al unui trecut abstract și confecționat în mare măsură de artist. Această îndrăzneală avea să-l coste, pentru că filmul, depășindu-și epoca, va fi un fiasco. Este greu să ne închipuim cum ar arăta arta filmului fără această peliculă cu o uriașă influență printre cei mai diferiți creatori. Prin Griffith, istoria își cucerește dreptul de a fi privită serios, iar nu ca un simplu izvor de subiecte spectaculoase.

îi permite să întrețină cu arta și timpul astfel de raporturi «dinamice». Eisenstein militează, el face din film un vector prin care faptele trecutului deschid drum viitorului. El reia istoria în termeni pe înțelesul tuturor, fără însă a o demonetiza, continuînd din mers, să conceptualizeze idei și metafore, convingeri politice trecute, în materie estetică. La Eisenstein dialectica istoriei trăiește în operă, **în felul** în care e concepută și realizată această operă. Gîndirea îi este mișcare. Fiecare cadru sau tăietură de montaj pune punct la ce a fost înainte și deschide drum celor ce urmează. Structura artistică vine

O scară celebră în istorie... și în istoria cinematografului *(Crucișătorul Potemkin)*

Crucișătorul Potemkin

Prin **Greva, Octombrie,** dar mai ales prin **Crucișătorul Potemkin,** U.R.S.S. (1925), Eisenstein aduce istoria la prezent. Lecția se va naște mai tîrziu, filmul politic, adică un gen în care prezentul e judecat cu unitatea de măsură a istoriei. Pentru Eisenstein, istoria e viață, desfășurare. Revoluția, ca punct culminant există în sine, ca univers din care artistul își extrage subiectul dar și forța de expresie, conflictul dar și mesajul. El are curajul, dar și talentul, să ia istoria de guler scuturînd-o de toate consecințele sale, într-o fantastică defilare de sensuri și fapte, de personaje și simboluri. Istoria aleargă prin fața ochilor săi. Regizorul e, de aceea, grăbit și decis, spune clar și răspicat ce are de spus. O covîrșitoare forță artistică în întîmpinarea subiectului, merge împreună cu el pînă la ultimele consecințe.

Este greu să spui despre **...Potemkin** că aparține genului istoric, deși fără îndoială că este așa, datorită vulcanului de fapte și sensuri vii, actuale, care străbate în fiecare clipă din el. Eisenstein gîndește istoria și o transformă în artă prin tot ce face. De acum încolo, filmul istoric va trebui să aibă o atitudine pentru a fi viabil, să conțină acea viață a opiniei prin care artistul să-și reprezinte epoca și să dea contactului cu evenimentul istoric semnificația umană necesară.

Patimile Ioanei d'Arc

Danezul Dreyer realizează prin **Patimile Ioanei d'Arc** (1927) un film în care intensitatea cîmpului

Cineaștii despre istorie

● Filmul istoric, armă de luptă

«În 1935, Partidul Comunist Francez mi-a cerut să fac un film de propagandă, ceea ce am făcut cu bucurie. Mi se părea că orice om cinstit era dator să combată nazismul. Eu fac filme, singura mea posibilitate de a lua parte la lupta aceea era un film. Mă amăgeam cu forța cinematografului. **Iluzia cea mare,** cu tot succesul avut, n-a împiedicat cel de-al doilea război mondial. Dar mi-am zis că mai multe «iluzii mari», mai multe articole în gazete, mai multe cărți și manifestații pot avea o anume influență.»

Jean RENOIR

● Filmul istoric nu e un divertisment printre altele

«Atît tema contemporană, cît și cea istorică și cea istoric-revoluționară — pășesc în diferite momente cu drepturi egale una alături de cealaltă, sau se succed în poziția lor de frunte sub aspectul stilului, dar nicidecum pe linia «căutării diversității» sau cu scopul de a înlocui pe ecran scurta și pufoaica din perioada războiului civil, «de care lumea era sătulă», cu catifeaua și brocartul filmului istoric, iar zalele și anteriul din filmul istoric cu baioneta, cartușiera și barba de partizan din filmul de război.

(...) Peste ocean, pălăria de cowboy cedează locul perucilor pudrate, togelor romane sau cîrlionților de bărbi asiriene, togele — leilor dresați, leii — sutanelor catolice, tratate liric, iar sutanele — fracurilor, înfățișate ca niște reproduceri decolorate; și toate acestea cu singurul scop de a «varia sortimentul».

S.M. EISENSTEIN

● Ce este important să se știe astăzi despre ieri

«Istoria e un fapt ce trebuie mereu reconsiderat. Refuzul, re-

volta, a fost întotdeauna un gest esențial. Cei care au spus «nu» realităților ilogice ale timpului lor sînt creatorii istoriei. Pentru ca refuzul să funcționeze, el trebuie să fie total, și pînă la un punct «absurd» (...)

Ceea ce caracterizează cel mai bine puterea, indiferent de natura ei, este capacitatea sa naturală de a transforma oamenii în lucruri, în obiecte depersonalizate. Este ceea ce au făcut fasciștii, și este ceea ce am vrut să arăt prin filmul meu «Salo». Este ceea ce am crezut că este important să se știe «astăzi» despre «ieri»(..)

Pier Paolo PASOLINI

● Pentru a redescoperi omul, trebuie să ne întoarcem la istorie

«Fac filme istorice pentru că eu cred că lumea este mereu aceeași, pentru că ea e condusă de oameni, care, indiferent de epocă, rămîn oameni... E foarte ușor să găsești legături între lucruri ce se întîmplă azi și cele ce s-au întîmplat în istorie, dar nu am nici un interes să descopăr aceste legături, ele vor transpare prin realitatea prezentă. «**Luarea puterii de către Ludovic al XIV-lea** (1966) descrie tehnicile obținerii puterii politice — ceea ce mi se pare un lucru foarte actual și interesant. (...) Voi încerca în **Caligula** să reprezint filmic modul în care corupția poate modifica oamenii într-atît încît să nu-și mai cunoască adevăratele interese. Tema corupției mi se pare foarte importantă pentru contemporaneitate... Prinși în evenimentele protestatare de azi, putem oare uita tot ce s-a întîmplat în trecut? Dacă vrem să dăm lucrurilor prezente adevărata lor valoare, trebuie să acordăm istoriei adevărata ei importanță... Pentru a redescoperi omul, trebuie să ne întoarcem la istorie.»

Roberto ROSSELLINI

● Un nou tip de samurai?

«Între filmele mele istorice și cele «moderne», nu văd nici o diferență. După ce realizez un film modern, îmi doresc să realizez unul istoric, și invers. De exemplu, după ce am terminat filmările la **A trăi**, aveam poftă să fac un film

semnificant atinge o densitate încă nemaiîntîlnită în cinematograf. Evenimentul istoric este denudat de întîmplător și marginal, adus către esența conflictului și mesajului. Concentrarea acțiunii în timp și spațiu, economia de obiecte și personaje — fiecare cu rol precis — duc la o **estetizare** a faptului istoric. Moartea Ioanei se prelungește dincolo de spectaculos și celebritate, către o sobră expresie a tragediei. Dreyer procedează cu istoria Ioanei d'Arc tot astfel cum au folosit și tragicii greci legendara poveste a Atrizilor. O face însă cu mijloacele specifice filmului. O suprimare treptată a spațiului conduce acțiunea către ineluctabilul final. Privirea vine aici să înlocuiască tirada, iar insertul de dialog are același efect ca și distanțarea în teatrul brechtian.

Este în această atitudine o îndrăzneală importantă pentru viitor, arătînd că semnificația, mai mult decît învelișul narativ, contează în relația complexă a filmului cu istoria. Cu **Ioana d'Arc** se obține o abstractizare a raportului mesaj-întîmplare, o subordonare a poveștii unui principiu estetic, astfel că între istorie și înfățișarea ei filmică să nu mai existe vreo confuzie de termeni. Prin această operă speculația istorică și conceptuală se întîlnește prima oară cu viziunea artistică pe măsură.

În acest film are loc, implicit, și procesul unei arte încă incomplete: filmul mut. Regizorul ajunge în istorie prin intermediul ideii și speculației care cer o structură complexă, pe mai multe nivele, a operei, lucru greu de obținut în filmul mut, obligat la discursivitate și ilustrativism.

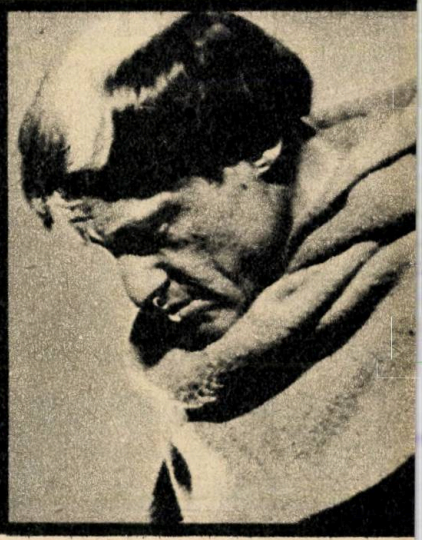
Extraordinarul atuu care l-a reprezentat interpreta principală, Falconetti, a suplinit prin expresie și joc, dar nu a putut înlocui pe deplin lipsa cuvîntului.

Napoleon

Către amurgul filmului mut, în 1926, în Franța, Abel Gance întreprinde o grandioasă încercare de a evoca figura cea mai populară a istoriei franceze: Napoleon. Asemeni eroului filmului care a întors pe dos istoria mondială pentru a-și afirma personalitatea, Gance vrea să revoluționeze cinematograful pentru a face loc acestui film. Ecran triplu, tehnici de filmare create special, o armată de actori și tehnicieni din cei mai celebri, mijloace financiare inimaginabile, totul este pus în slujba acestei producții. Rezultatul a fost el însuși un colos imposibil de exploatat comercial.

Napoleon, ca film istoric, este o ciudată mărturie a modului în care grandilocvența se împletește cu superficialitatea și mitul, legenda cu contextul istoric real. Dacă sub unghiul limbajului filmic, al forței de expresie și al simțului evocării, pelicula este memorabilă, oglinda faptului istoric este serios deformată, astfel încît numai porțiuni din film mai pot astăzi stîrni interesul și emoția. Filmul istorisește ascensiunea lui Bonaparte pînă la campania din Italia, deci pînă la pragul de unde începe... istoria și gloria. Toată povestea nu este decît o continuă pre-

În spiritul tragediei antice. Privirea înlocuiește aici tirada *(Patimile Ioanei d'Arc)*. **Falconetti — în rolul principal și Al. Mihalesco, actor de origină română**



Evocare grandioasă și eșec spectaculos (*Napoleon*) de Abel Gance cu Albert Dieudonne)

monitie a unui mare destin. Conjunctura istorică este însă falsă, revoluția înțeleasă greșit. Filmul rămîne totuși un reper memorabil al istoriei cinematografului.

Iluzia cea mare

Renoir strînge într-un castel-închisoare o dramă a cărei putere de reflexie merge pînă la a capta nu numai marele debaclu al primului război mondial, dar și contradicțiile care au dus la el. Gustul epocii cerea melodramă dar regizorul trece grațios de ea, nu ocolind-o, ci depășind-o printr-o poveste în care adevărul uman poartă interesul principal. Evadarea lui Marechal (căruia îi dă viață Jean Gabin) este nu numai o poveste palpitantă dar și simbolică, ea însemnînd depășirea unei fundături a istoriei, a unei capcane în care căzuseră oamenii și care se numea război. În acest film — realizat în Franța anului 1937 — marea iluzie nu o constituie libertatea ci războiul însuși, și numai o anormală inversare a valorilor face ca firescul să pară excepție. În acel castel sînt închiși nu numai niște oameni, dar o întreagă epocă care îi ține pe toți prizonieri între contradicții și prejudecăți, între inutile complexe și mentalități din afara timpului. Observația socială, strecurată discret de Renoir, ne dezvăluie toate acestea, le ridică la rangul de simbol al unei întregi societăți. Pelicula participă la crearea unei fresce asupra unuia din cele mai importante

În acest film observația socială depășește story-ul și chiar istoria (*Iluzia cea mare* cu Erich von Stroheim)

mai ușor, mai liber. Așa a apărut **Cei 7 samurai** (...) Avantajul filmelor istorice, excepție făcînd **Castelul păianjenului**, vine din faptul că oferă elemente spectaculoase, aventurile eroilor — elementul central de acțiune — ceea ce constituie nucleul esențial al cinematografului.

Cred că pentru spiritualitatea Japoniei, numai filmul autentic «jidaigheki» (filmul istoric) poate fi și film-spectaculos și film de aventuri și film de acțiune... Societatea samurailor era «înghețată», ceea ce, prin filmare, nu putea da decît imagini pietrificate. De aceea, am compus pentru **Mercenarul** și **Sanjuro** un nou tip de samurai, opus celui tradițional, un tip cu totul deosebit ieșind din canoanele impuse de societatea lui (...) Astfel, imaginea samuraiului a devenit mai vie, mai impresionantă, dar a rămas și istorică»...

Akira KUROSAWA

● Formidabila capacitate educativă a filmului

...«Cinematografului trebuie să i se impună o **disciplină națională.** Forța acestei arte stă în puterea de reprezentare a vieții, în formidabila sa capacitate educativă, în posibilitatea sa de a exprima ceea ce-i esențial și dramatic în viața socială și spirituală a unui popor într-un moment istoric determinat. O artă nu se realizează complet decît atunci cînd corespunde unei nevoi intime, uneori neexprimate, a maselor».

Victor ILIU

● Rubliov, nu un personaj istoric, ci unul contemporan

«**Andrei Rubliov** nu e nici un film istoric, nici unul biografic. Am vrut să redăm personalitatea marelui pictor rus, iar prin intermediul ei, să cercetăm problema psihologiei creației în condițiile istorice ale epocii sale. Acest film ar trebui să povestească cum din lupta pentru centralizare și pace dusă în timpul jugului tătărăsc, s-a născut geniala «Troiță» a lui Rubliov. N-am vrut să privesc acest subiect cu ochiul istoricului, ci din contra, să dau permanent impresia că vorbesc despre un personaj contemporan mie. Pentru aceasta, faptele istorice, oamenii și vestigiile culturale materiale tre-

ALM CINEMA C.4

buiau să palpite de viață. Detaliile, costumele, obiceiurile să nu lase impresia unor exponate de muzeu. Actorii să interpreteze niște oameni vii, pe care ei îi înțeleg, îi simt capabili să aibă aceleași sentimente cu omul modern, căci numai astfel, un film istoric, reprezentînd o epocă foarte depărtată, are șansa să nu fie fals»...

Andrei TARKOVSKI

● Finalul istoric al unui film istoric

«În filmul meu **Senso**, cel mai important mi se pare aspectul istoric... Am vrut să realizez întreg tabloul unei epoci din istoria Italiei, în care povestea contesei Sepieri reprezintă doar pretextul, nefiind reprezentativă decît din punctul de vedere al clasei sale sociale. Ceea ce m-a interesat a fost istoria unui război ce s-a încheiat cu un dezastru și rezultatul luptei unei singure clase sociale. De aceea, regret foarte mult că nu am putut păstra pentru final versiunea inițială. Filmul nu se încheia, în acea versiune, cu moartea lui Franz, ci cu fuga Liviei printre soldații beți, iar ultimul cadru ar fi trebuit să fie cu un soldat austriac tînăr, în jur de 16 ani, beat-turtă, care rezemat de un zid, intona un cîntec de victorie... El nu știa nimic din ceea ce făcuse, nu realiza nimic din ceea ce distrusese. Era întocmai ca istoria (...) Un film istoric ca **Senso** ar fi trebuit să aibă un final istoric»...

Luchino VISCONTI

● Cu cele trecute să pricepem cele viitoare

«Preocuparea de a fi credincios adagiului cronicăresc «cu cele trecute să pricepem cele viitoare» mi-a fost mereu prezentă. Cred că, mai mult decît oriunde, tocmai pentru că unitatea și independența sînt componente ale programului revoluției socialiste în România, filmul istoric românesc este și **trebuie** să fie un film contemporan. E sarcina sa cea mai nobilă și **cea mai dificilă**, pentru că a pune pur și simplu în gura unui personaj istoric idei contemporane exprimate la nivelul unui articol de serviciu, înseamnă a-i caricaturiza, în mod obiectiv, a banaliza idei și sentimente care au asigurat dăinuirea noastră ca ființă națională.»

Titus POPOVICI

evenimente de istorie a secolului nostru. Putem alătura acestei opere **Nimic nou pe frontul de vest** al lui Millestone, **Cărările gloriei** al lui Kubrick, ori **Pădurea spînzuraților** al lui Ciulei și **Pentru țară și rege** de Losey. Toate filme dezbatere, în care direct sau indirect se pune sub acuzare un fenomen, o istorie. Reflectînd fapte de istorie prea recent petrecute pentru a-și fi fixat un chip definitiv în conștiința noastră, arta filmului contribuie la formarea acestei imagini; cinematograful **produce**, deci, la rîndu-i istorie.

Ivan cel Groaznic

Pentru filmul sovietic, **Ivan cel Groaznic** (U.R.S.S. — 1941) este o operă capitală. Parafrazînd fraza celebră după care literatura rusă se trage din **Mantaua** lui Gogol, putem spune că filmul istoric post-belic vine de la Eisenstein. În **Ivan cel Groaznic**, el și-a perfecționat stilul consacrat de el în **Aleksandr Nevski** în 1939. **Ivan cel Groaznic** se coboară către sufletul omenesc, istoria devine vizibilă din interiorul personajului principal, care o suportă dar o și influențează. Acest subiectivism al modalității de expresie este cheia întregii opere. Eisenstein nu-l judecă pe țar, nu face aprecieri de valoare implicite asupra lui, ci și-l asumă și pornește la drum cu el. În acest sens ilustrația, fie și superbă, din **Nevski**, este depășită către o interioritate a istoriei, către un psihologism nuanțat și contradictoriu. El reușește să transceadă rigorile unei epoci prea puțin prielnice creației prin forța geniului, realizînd o capodoperă prin însuși obstacolul care părea de netrecut. Eisenstein face cultul personalității lui Ivan cel Groaznic cu atîta decizie și dintr-un unghi atît de convingător, încît dogma devine un mijloc de expresie filmică ca oricare altul.

Acest psihologism complex care stă drept lupă istoriei își atinge apogeul în finalul seriei a doua, unde intervine culoarea. Structura audiovizuală se dezlănțuie, spune atît de multe și atît de grăbit de parcă ar fi bănuit că este ultima pe care marele realizator a mai putut-o prezenta lumii. Tripticul e neterminat, seria a treia rămînînd pentru totdeauna un proiect.

Eisenstein își încheie cariera filmică spărgînd niște bariere dincolo de care prea puțini se încumetă încă să treacă.

Filmul istoric post-belic se trage din «mantaua» lui S.M. Eisenstein (împreună cu Nikolai Cerkasov, interpretul lui Ivan cel Groaznic și cu Erik Pîrîiev — tînărul Ivan)

Cei șapte samurai

Kurosawa răscumpără prin această operă, pentru film, aventura, o trage din sfera superficialului și comercialului urcînd-o către zona pură a frumosului. Filmul e un strălucit exemplu de jidai-gheki (subiecte vechi), de mare tradiție în cinematografia niponă. Aici întîmplarea, microevenimentul istoric, capătă, magic, puterea de a reflecta epoca, ba chiar și un anume tip de

desfășurare istorică. Japonezii sînt neîntrecuti meșteri în trecutul filigranat în narațiuni de mare rafinament. Relațiile sociale caracterizează nu numai satul ci o țară, un timp, prin ele Kurosawa răzbătînd, cu forța adevăraților artiști, către generalitatea umană. Astfel caracterizarea unui gest, a unei încăperi ori familii se unește cu moravuri, mentalități și obiceiuri mai largi pentru a izbîndi în configurarea atît a timpului revolut cît și a celui contemporan creatorului.

Isprăvile bunilor samurai sînt un manual de etică, niciodată didactic ori superficial. Aventura apare aici nu ca o ispravă excepțională ci ca un drum firesc către demnitate. Raporturile dintre samurai și țăranii asediați ne duc cu gîndul la strălucitele analize sociale ale aceluiași Kurosawa din **Rashomon** ori **Barbă roșie.** Aici filmul istoric ca gen capătă conturul nuanței și capacitatea captării acelui suflu intim al vieții, indiferent de epoca asupra căreia ne aplecăm atenția, noi cei din prezent.

Ghepardul

Poate că nu există imagine mai clară, și în același timp mai succintă a decăderii unei clase decît jocul pe sofa a acelor tinere aristocrate, vesele dar urîte, inconștiente și degenerate, vestind în agitația lor fără sens sfîrșitul unei atitudini despre lume și a unui univers social totodată. Forța lui Visconti aici poate fi asemuită cu a lui Stendhal ori Flaubert.

«Il Gattopardo» al lui Lampedusa era romanul ideal pentru a realiza un film de implicație autobiografică, Visconti, ca și autorul romanului, fiind urmașul uneia din cele mai celebre și nobile familii ale Italiei. Avem în față o operă în care un aristocrat, crescut la școala militantă a lui Renoir și a neorealismului, analizează marxist fenomenul apusului unei clase, propria-i clasă. Prințul de Salina suportă revoluția, garibaldismul, unirea, apoi avîntul burgheziei și toate fenomenele sociale adiacente cu o seninătate nu lipsită de melancolie dar perfect lucidă. Imaginea despre conjunctura istorică, așa cum apare ea în discuțiile lui Salina, se traduce la nivelul întregii opere, ca o radiografie de maximă acuitate și finețe a dizolvării unei clase. Acest dar al observației, trecut de la realizator la personaj, și înapoi, dă filmului farmecul rar al operei perfecte, cu o muzicalitate interioară intangibilă. **Ghepardul** privește istoria cu grație dar cu o lupă neiertătoare, în care cel care a făcut **La terra trema** ori **Rocco și frații săi** își dezvăluie talentul observației sociale. Tocmai de aceea **Ghepardul** este un film istoric exemplar, deși nu folosește evenimente și personaje celebre. El reușește prin observația socială și psihologică să creioneze o epocă, ne face să-i înțelegem starea și faptele.

Unul din cei 7 samurai, ce mai tîrziu au devenit «magnifici»

Deși nu are evenimente și personaje celebre, un film istoric exemplar: *Ghepardul* (Claudia Cardinale și Burt Lancaster)

Un film istoric, o aducere aminte, un avertisment

«În istorie important e să uiți. Dacă nu uiți, nu poți nici trăi, nici lupta. Așa am văzut eu istoria, cînd am lucrat la **Noapte și ceață.** Nu vroiam să fac un monument miilor de morți, ci să-mi exprim gîndurile despre prezent și viitor. Uitarea este constructivă în istorie. Acest lucru e valabil și pe plan individual și pentru colectivitate. Ceea ce trebuie păstrat mereu în oameni, e dorința lor de a acționa. Deznădejdea înseamnă lipsă de acțiune, reprimare în sine. Pericolul este să te oprești, să nu mai poți crede în viitor.»

Alain RESNAIS

Orice film este istoric, tot astfel cum orice film este politic

«Nu cred că putem separa foarte net «cinematograful cu costume» care situează istoria în trecut, de cinematograful istoric autentic. Bineînțeles, orice film este istoric, tot astfel cum spunem că orice film este politic; orice film implică deci o poziție fermă a povestitorului față de personaje, fapte, gesturi, față de raporturile existente între personaje, față de mentalități. Această atitudine a regizorului, modul în care e condusă povestirea și mizanscena, presupune o atitudine în fața evenimentului, a istoriei (...) A face istorie implică a găsi formele unei realități ce aparține unei epoci ce ne pare străină. A face filme istorice înseamnă, mai mult chiar decît în cazul romanelor istorice, să transformi psihic formele trecutului».

René ALLIO

Exteriorul prin interior

«Evenimentele istorice trebuie descrise de artist prin viața interioară, și nu prin cea exterioară a eroilor, ceea ce se traduce în plan cinematografic prin planuri foarte apropiate. Aceasta pentru a crea imagini autentice, care să concorde cu cele pe care și le face publicul, care, după părerea mea, gîndește în imagini. Prin stilul fimelor sale, un artist dă spectatorilor nu atît imaginea unei realități obiective, cît imaginea sufletului și a conștiinței sale.»

Carl DREYER

film și istorie

documentarul istoric la studioul „Al. Sahia"

Nevoia de adevăr a filmului istoric fără ficțiune

Cinema

Odată cu primele imagini realizate de frații Lumière, oamenii descopereau cu fascinație capacitatea camerei de filmat de a arăta viața în scurgerea ei reală, de a arăta **adevărul** constatînd în același timp și calitățile politice ascunse în acel minunat aparat. Ceea ce se vedea pe ecran, se întîmplase aevea și trebuia crezut...

Filme istorice întrebări contemporane

Pelicula a păstrat astfel cu rigoare, de-a lungul scurtei sale istorii, aproape memoria unui secol. Jurnale de actualități, imagini filmate pe cîmpul de luptă, cuvîntări solemne, importante momente ale dezvoltării unei țări, toate au fost cu exactitate înregistrate... Lagăre de concentrare... Orașe pustiite. Mii de morminte necunoscute... Fastuoase banchete... Armate victorioase... Importante file de istorie ce nu pot fi nicicînd rupte sau date uitării... Materiale ce oricînd pot fi remontate, oricînd pot fi refolosite, ordonate în funcție de o idee... Ideile contemporaneității ce-și analizează și își scrutează trecutul.

Angrenați în această căutare științifică a documentului revelator, regizorii studioului de filme documentare «Al. Sahia» au realizat în ultimii ani importante filme istorice, ce reușesc, de multe ori, să fie nu numai emoționante mărturii ale istoriei și să vehiculeze idei de cea mai mare actualitate, dar și să ridice multiple întrebări contemporanilor.

În cadrul acestor filme, analiza istorică este dublată mai ales de mărturiile arheologice, de analiza acestor vestigii ce ne-au parvenit de atît de departe.

Educativ, dar nu didactic

Concretețea acestor mărturii este întotdeauna impresionantă și emoționantă. Poate de aceea filme ca **Momente din civilizația tracodacilor** (regia Petre Sirin), **Dobrogea în mărturii arheologice** (regia Paul Cojocaru) se compun aproape în exclusivitate dintr-o succesiune de planuri detalii, ce încearcă să creeze tabloul unei epoci, al unei societăți. Obiecte de cult, obiecte de gospodărie, obiecte de podoabă, statuete, detalii de construcții, se perindă prin fața aparatului de filmat aproape întotdeauna în ideea expresă de a ne învăța, de a ne reaminti istoria patriei. Aceste frecvente aspecte didactice dau însă filmelor caracterul de lecție, depășind rareori nivelul strict informativ.

În acest sens, filmele **Prin arhiva de piatră a Dunării** (regia Paul Cojocaru) și **Burebista** (regia Olimpia Daicoviciu) se remarcă tocmai prin depășirea acestei limite, prin capacitatea de a sistematiza impresionantul material istoric și de a-l transforma în semnificații: permanența unui popor. Delicata camee descoperită la Capidava (pe care ne-o înfățișează filmul lui Paul Cojocaru) nu putea exista decît într-o civilizație dezvoltată, în care oamenii, apărați de masivitatea fortărețelor lor, se gîndesc și la frumusețe. Aceiași oameni au ridicat ctitoria bizantină de la Păcuiul lui Soare, mărturie grăitoare a începutului Evului Mediu românesc.

Trebuie remarcată atenția deosebită a realizatorilor acestor filme de a nu părăsi documentația istorică, de a nu introduce elemente false într-o demonstrație a cărei bază nu poate fi decît adevărul.

Filmul Olimpiei Daicoviciu, **De la Traian la Gelu**, își propune o succintă trecere prin istoria conducătorilor pămînturilor românești în secolele II—X, bazată pe ideea permanentei noastre nevoi de a ne a-

telex „Al. Sahia"

Filmele documentare ale anului 1981

În așteptarea Anului Nou, la studioul de filme documentare «Al. Sahia», se numără cu bucurie succesele din 1980 și toată lumea cugetă la ce-o să mai aducă... anul! Promisiuni sînt, și după cum bine zice zicala «Cum îți așterni, așa dormi», toată lumea își așterne... gîndurile.

●●● Ca un bun gospodar, înainte de a începe anul, **Titus Mesaroș** se întreabă **Economiile — cu ce începem?** Posibil răspuns: cu soluționarea pierderilor celor mai importante.

●●● **Dumitru Done** vrea să-și înceapă anul cu un **Răspuns la o întrebare cotidiană**, un film despre importanța design-ului.

●●● Continuîndu-și seria filmelor despre educația copiilor, **Paula Segal**, cu aceeași sensibilitate și căldură, se gîndește la valoarea educativă a jucăriilor pe care le dăruim copiilor noștri, **Pînă la 5 ani** (acesta e chiar titlul filmului), în timp ce regizorul **Mircea Săucan** urmărește evoluția adolescenților din ultima clasă de liceu, ce predau celor ce-i urmează **Stafeta** unor visuri îndrăznețe.

●●● Eugen Gheorghiu, folosindu-se de mijloacele de expresie specifice genului documentar, va contura personalitatea umană și politică a revoluționarului Ștefan Gheorghiu, propunîndu-ne o interesantă incursiune în istoria începutului mișcării muncitorești din România, tentativă cu atît mai interesantă cu cît recent am întîlnit-o și în lung-metrajul **Labirintul.**

●●● Gen de excepție al filmului documentar, reportajul va fi repre-

păra pămîntul, de a ne apăra ființa națională. Ceea ce încearcă să aducă nou acest film este depășirea strictei informații furnizată de documentele istorice și arheologice, prin introducerea unor elemente, exterioare genului documentar, a unor elemente de «ficțiune»: Gelu, bravul voievod, simbol al puterii de apărare a poporului nostru, străbate în fuga calului, întinse pămînturi românești...

Elementul de ficțiune apare și în structura documentarului **În slujba neamului** (regia Petre Sirin), dar în acest caz, el este organic cuprins în document. Istoria neamului luga, din care face parte Sextil Pușcariu, este o mică istorie care, alături de altele, anonime, formează istoria unui popor. Această structură narativă a filmului, aproape cu cadențe de poveste transmisă cu grijă din generație în generație, contribuie la poetizarea documentului brut, emoționînd puternic.

Importanța detaliului revelator

Filme ca **Gazeta de Transilvania Memorandum — ceea ce trebuie reamintit, Vasile Goldiș, luptător pentru Unire, Militanții pentru Unire — Alexandru Papiu Ilarian, 1 Decembrie 1918** tratează teme din istoria modernă și atenția nu se mai acordă în exclusivitate prezentării unor mărturii, ci, deseori, meditației asupra unor idei progresiste, avansate, vehiculate de personalitățile istorice ale epocii.

Importanța în cultura română a «Gazetei de Transilvania», contribuția ei la formarea conștiinței naționale a românilor din Ardeal, este edificator redată în filmul Lilianei Petringenaru. Un film în care poezia orașului Brașov, ce-și trăiește aproape în fiecare clădire istoria, se împletește cu rigoarea informației istorice; un film în care sînt inteligent exploatate posibilitățile lucrului pe pelicula alb-negru pentru crearea unei atmosfere, ce captivează și emoționează.

Aceleași valori emoționale sînt cuprinse și în filmul **Memorandum... ceea ce trebuie reamintit** (regia Pompiliu Gîlmeanu), în care datele istorice sînt perfect integrate unei anume atmosfere ce caracterizează; fotografii ale memorandiștilor, mărturii ale personalităților istorice ale vremii despre acest odios proces intentat nu numai unui grup de oameni, ci unei întregi națiuni, alcătuiesc punctele nodale ale filmului. Dar în același timp există o anume plăcere în descoperirea unor detalii pe care istoria de cele mai multe ori le omite; obiecte neînsemnate ce vorbesc despre cei ce le-au folosit, despre gîndurile și năzuințele lor. Ca acel faimos evantai — pe care nimeni nu mai știe cine l-a purtat, dar pe care anii n-au putut șterge cuvintele de îmbărbătare adresate memorandiștilor. Cît de edificator e un detaliu și cît de puțin timp are istoria pentru a-l înregistra... Filmul documentar istoric are însă datoria de a-l descoperi.

Detalii semnificative și emoționante ale vieții cotidiene apar și în filmul **1 Decembrie 1918** (regia Mircea D. Popescu), în care ni se reamintește că ziua în care s-a înfăptuit unirea, era o duminică. O zi în care toți românii și-au amintit de etapele pregătitoare ale acestui important eveniment, de Mihai Viteazul, de Școala Ardeleană, de Revoluția de la 1848, de 1877, de 1892 sau 1916. Tăieturi din presă, scrisori, diferite acte, iscălituri ce vădesc emoția pe Jurămîntul Gărzii Naționale, toate sînt mărturii ale avîntului celor ce-au înfăptuit prin sînge unirea Transilvaniei, ale dorinței permanente a românilor de a nu sta despărțiți de frontiere...

Preocupați de întreaga noastră istorie, regizorii studioului «Al. Sahia» și-au oprit atenția și în ultimii ani, asupra începutului mișcării noastre muncitorești realizînd filmul **Începuturi** (regia Mircea D. Popescu) care prezintă momente din istoria nașterii proletariatului românesc și creșterea rolului său în viața politică națională.

Eugen Gheorghiu în **Tricolorul** cuprinde aproape întreaga istorie a românilor plecînd de la ideea că nu există simbol mai reprezentativ pentru un popor decît drapelul său —. Trecutul se leagă astfel puternic de prezent. De un prezent în care istoria se cuvine a fi cunoscută, înțeleasă și iubită.

Oana POPEIA

De la Traian la Gelu, un film semnat Hadrian Daicoviciu — scenariul, și Olimpia Daicoviciu — regia.

ntat de 3 pelicule ce se prezintă ngure prin numele realizatorilor: 'irgil **Calotescu — Nu m-am năsut orășean** și **Elogiu; Nicolae abel — România, peisaje inelte.**

●●● Viața de șantier, gîndurile elor ce lucrează acolo, poezia contrucției și dorința realizării unor nportante obiective industriale ompun subiectele filmelor **Tureni**, regia **Florica Holban**, imainea Corneliu Dorin Gelep și **Dulce pa Razelmului** — regia **N.N. Manescu.**

●●● **Scoaterea casei din pămînt** se numește filmul ce va fi semnat de **Gheorghe Horvat.** Nașterea unei case, cu greutățile, temerile și bucuriile ei. Poezia unui început.

●●● **Felicia Cernăianu** se gîndește să abordeze o temă, pe cît de gravă pe atît de dificilă: delincvența și lupta împotriva ei, în rîndul tineretului **(Forta colectivului).**

● Documentul de artă și-a cristalizat de mult un statut aparte, iar regizorii ce-l vor aborda anul acesta reprezintă două nume de primă importanță ale genului: **Mirel Ilieșiu** și **Slavomir Popovici.** Primul s-a oprit la universul pictorului **Brăduț Covaliu,** în timp ce Slavomir Popovici prin **Cronică naivă** este tentat să creeze cu ajutorul unor picturi naive,o cronică a vieții rurale.

●●● Viața și creația celui mai mare compozitor și interpret român, **George Enescu,** constituie punctul de plecare pentru filmul biografic ce va fi semnat de **Paul Orza.**

●●● Dintr-o nevoie aparent statistică, regizorul **Ion Moscu** a descoperit că **Orașul teatrelor** este Timișoara, și va porni să ne prezinte această fațetă a orașului de pe Bega.

O.P.

film și istorie

Trecutul din fața noastră

Istoria unei națiuni, așa cum apare în istoria unei cinematografii naționale

Cinema De la istoricii antichității pînă la cei de care ne despart numai șapte-opt decenii, niciunul nu avea cum să intuiască apariția artei ce avea să devină în egală măsură cea mai spectaculoasă, cea mai populară și cea mai reprezentativă slujitoare a muzei Clio. Mai mult decît a făcut literatura și muzica, pictura sau sculptura la un loc, sau tocmai pentru că îngloba imaginea, sunetul și cuvîntul — cea mai tînără dintre arte s-a dovedit a fi, datorită accesibilității ei la milioane și milioane de spectatori, un adevărat mesager al istoriei, o sursă inepuizabilă pentru cineaștii din toate țările.

La o primă vedere, cinematograful american, conceput prioritar, de la începuturi și pînă azi, ca o industrie producătoare de bani și deci mereu în căutare de spectacol și spectaculos pe gustul marelui public, nu îți apare dominat de sentimentul istoriei. Dar la o privire mai atentă asupra principalelor sale succese de-a lungul aproape a celor nouă decenii de existență, legătura sa cu istoria apare predominantă.

Istorie de import

Statornica alianță a filmului american cu istoria apare la început ca un paradox. Este greu să nu constați că țara care a avut un aport esențial și major în invenția și producția artei cinematografice mondiale este, din punct de vedere istoric, printre cele mai tinere din lume. Să ne amintim doar că filmul american s-a născut la numai 19 ani după ce Statele Unite ale Americii își sărbătoreau primul centenar de existență. Această dublă tinerețe a făcut probabil din americani creatorii și spectatorii ideali ai acestei tinere arte, deschisă tuturor genurilor, oferind conștiinței noii națiuni ce resimțea complexul lipsei propriului ei trecut național, compensația re-creării sale, a retrăirii sale prin intermediul ecranului. De la un deceniu la altul, ținînd pasul cu schimbătoarele mode și cu dezvoltarea tehnicii cinematografice (de la mut la sonor, de la alb-negru la culoare, de la ecranul normal la cel mic și la cel ultrapanoramic), platourile hollywoodiene s-au arătat care de care mai ospitaliere față de eroii importați din istoria din toate timpurile și din cele patru zări. Roma sau Grecia antică ne-a fost înfățișată cu dezinvoltura eroilor produși de noul continent, sub chipul unor Marlon Brando, James Mason, Kirk Douglas, Charlton Heston și atîția alții. Misterioasa regină a Egiptului, Cleopatra, a împrumutat gropițele Claudettei Colbert, sau peste ani, rotunjimile și privirile viorii ale Elizabethei Taylor; destinele romanțate ale Cristinei, regina Suediei și ale polonezei Maria Walewska au fost încredințate «divinei» Garbo; cu părul despărțit cuminte de o cărare, cu gropița sa din bărbie, Robert Taylor a purtat mantia cavalerului medieval Ivanhoe, împărțitorul de dreptate pe insula anglo-saxonă; eroii revoluției mexicane Juarez, Pancho Villa, Emiliano Zapatta au fost preluați de Brian Ahrene, Wallace Beery, Marlon Brando. Exemplele sînt nenumărate căci, prin intermediul filmului, America nu se sătura să descopere pentru sine gustul legendelor și al unui trecut ce nu-i aparținuse. Dar era imposibil de imaginat că scurta dar viguroasa istorie a noii Americi să nu-și creeze propriile ei legende, să nu dorească să-și fixeze pe pînză propriul ei trecut.

Mirajul conștiinței de sine

D.W. Griffith, părintele filmului american, știind probabil ca orice autentic artist că nici un popor nu poate crea artă în afara conștiinței sale naționale, a fost cel ce a inițiat cea dintîi sagă în imagini a epopeii istoriei Statelor Unite. Asemeni tînărului nostru Grigore Brezeanu, care în 1912 filmase **Războiul de Independență**, Griffith realizează în 1915 filmul cu un titlu potrivit pentru o lecție de istorie: **Nașterea unei națiuni.** Așezînd în centrul narațiunii cinematografice cel mai devastator conflict din istoria Americii — războiul fratricid dintre nordiști și sudiști — el reînvia de fapt cioc-

nirea dintre Nordul, promotor al începuturilor industrializării și al egalității în drepturi și Sudul sclavagist și economic înapoiat. Mijloace de expresie inedite pînă la acel moment așază filmul lui Griffith printre capodoperele istoriei cinematografului mondial. Dar ideologia sa lipsită de obiectivitate istorică (membri Klu-Klux-Klan-ului sînt eroi pozitivi, oamenii de culoare sînt negativi etc.) a menținut filmul în centrul controverselor de peste 70 de ani. Dar meritul său rămîne acela de a fi deschis încă din timpul filmului mut interesul creatorilor și spectatorilor pentru filmul inspirat din istoria națională. Și Griffith continuă saga istorică cu **Inimile unei națiuni** (1918), **America** (1924) dedicat războiului pentru independența Statelor Unite, **Abraham Lincoln** (1930), închinat marelui președinte al reconcilierii americane. Războiul civil și consecințele sale aveau să fie centrul dramaturgic al multor filme, cel mai popular rămînînd pînă azi, **Pe aripile vîntului.**

Westernul — un gen istoric

Fără să respectăm cronologia, să ne întoarcem în urmă la alte mo-

Dezrădăcinații — **epilog la neîndurătorul meci dintre om și cal (Clark Gable, Marilyn Monroe, Montgomery Clift, Arthur Miller, John Huston)**

Filmul a preluat marile procese ale istoriei (Spencer Tracy acuzatorul fascismului în *Procesul de la Nürnberg*)

mente importante din istoria continentului american, transpuse mai tîrziu pe ecran. Descoperit pentru europeni la sfîrşitul secolului al XV-lea, noul continent fusese explorat de-a lungul coastei sale răsăritene în secolul XVI, în special de către navigatorii francezi şi spanioli. În secolele XVII şi XVIII, masive şi repetate valuri de emigranţi englezi fondaseră pînă în 1733, primele 13 colonii. După ce ele au dat şi cîştigat lupta pentru independenţă în 1776, mirajul Lumii Noi avea să sporească şi mai mult, în aşa fel încît, cu aproape un secol mai tîrziu, în numai 30 de ani (1861—1891) pe coasta răsăriteană debarcaseră peste zece milioane de emigranţi adăugîndu-se populaţiei existente de 30 de milioane. Acest exod din a doua jumătate a secolului XIX, către o lume ce părea a tuturor promisiunilor, întîmpina însă pe noii veniţi cu dezamăgiri şi dificultăţi de tot felul. Elia Kazan a surprins în tot dramatismul său această realitate în **America, America!** O dată debarcaţi, asaltul luptei pentru existenţă făcea ca noilor veniţi să nu le mai rămînă decît să continue aventura mai departe, spre Vest. Aşa a început goana spre posibilele terenuri agricole, spre ţinuturile cu minereu de fier sau cărbune, şi nu în ultimul rînd, goana după aur, aşa cum este reflectată de Chaplin, care semna, de fapt, un film istoric. Spre Vest, mereu spre Vest, domesticind sălbăticia naturii şi mai ales izgonind cu o extremă brutalitate pe locuitorii de drept şi de fapt ai acestor ţinuturi: indienii. Noua şi teribila migraţie avea să dureze timp de peste un secol.

Industria filmului s-a născut aşadar chiar atunci cînd acest exod era pe sfîrşite şi avea să-l preia idealizat sau realist, în povestirile sale, fără să-i omită niciuna din cele o mie şi una de feţe. I-a revenit westernului, gen cotat de mulţi doar de divertisment, să traducă în imagini dramatica sagă a acestei migraţii.

După războiul civil, cîteva fenomene cu totul particulare au impregnat istoria Statelor Unite. Mai întîi uimitoarea aventură a crescătorilor de vite. În acea epocă, pe tot cuprinsul continentului, se aflau în stare de sălbăticie milioane şi milioane de animale nedomesticite; numai în Texas vagabondau cinci milioane de bovine. Tineri curajoşi şi aventurieri, debarcaţi de curînd în căutare de o soartă mai bună, se avîntau către Vest, pe drumuri necunoscute, pentru a le prinde sau pentru a le cumpăra de la cei ce le prindeau, pe sume extrem de mici: 3—4 dolari de cap, cu scopul de a le mîna către preeriile devenite un soi de aur verde, înapoi spre Est, către valea Mississipi-ului, unde le puteau revinde cu 40 de dolari capul. Primul mare traseu a avut loc în anul 1865 şi s-a desfăşurat pe o distanţă de 2 000—2 500 km., ducînd la destinaţie cirezi de 2—3000 de capete. În anii următori, acest gen de expediţii au devenit practică comună şi totodată o rîvnită sursă de îmbogăţire dar şi o tentaţie în calea tîlharilor. Îmbogăţirea era astfel plătită cu iscusinţă, cu o muncă istovitoare şi nu odată cu viaţa. Acesta este momentul istoric cînd cow-boy-ul devine erou naţional. Theodore Roosevelt, preşedintele SUA între 1900—1912 avea să-l descrie astfel, amintindu-şi-l din copilăria sa: «Ducea o viaţă liberă şi aspră, cu calul şi puşca sa... Nu îi era necunoscut nici efortul, nici încercările, nici foamea, nici setea... Vedea oameni murind... Dar simţea în vinele sale curgînd sîngele unei existenţe îndrăzneţe... Gloria muncii şi bucuria de a trăi erau ale lui...». Lui, cow-boy-ului, îi revenea în întregime răspunderea acestor expediţii pe care noi le-am privit de atîtea ori, fascinaţi, instalaţi comod în scaunul sălii de cinema. Practic, nu a existat actor american, care să nu fi îmbrăcat, în semn de omagiu pentru istoria ţării sale, costumul de cow-boy. S-au ţinut falnic în şa Tom Mix şi John Wayne, James Stewart şi Burt Lancaster, Gary Cooper şi Alan Ladd, Henry Fonda şi Kirk Douglas, James Garner şi Gregory Peck, Glenn Ford şi Richard Widmark sau Steve McQueen, Paul Newman, Robert Redford, etc., etc. Şi să ne reamintim secvenţele de maximă emoţie pe care ni le-au prilejuit cu puţin timp înainte de dispariţia lor din viaţă, Marilyn Monroe, Clark Gable şi Montgomery Clift, reînviind în **Dezrădăcinaţii,** epilogul neîndurătorului meci dintre om şi cal, recreînd portretele psihologice ale acelora ce la sfîrşitul marşului spre Vest erau crestaţi de toate cicatricele cavalcadei istorice a mai multor generaţii de pionieri.

Un alt capitol de istorie naţională preluat de western a fost cel al începuturilor agriculturii. În 1862, la propunerea preşedintelui Lincoln, Congresul votează legea numită Homestead prin care se acorda noilor veniţi privilegiul să intre în posesia a 160 de acri arabili, prin dreptul primului ocupant, cu condiţia să lucreze singuri pămîntul şi să nu-l părăsească timp de cinci ani. Sute şi sute de filme mari sau doar mijlocii s-au axat pe conflictul dintre crescătorii de vite şi fermieri. Să ne amintim doar de cursa căruţelor din **Cimarron** (1931) pentru a lua în stăpînire pămînturile din valea Cherokee Strip, din filmul lui Wesley Ruggles şi rămas o capodoperă, nu numai în privinţa spectaculosului dramatic, ci şi prin fidelitate faţă de o pagină de istorie. Tot aşa **Cum a fost cucerit Vestul** (epopee cinematografică rezumînd experienţa întregului continent prin destinul unei fiice de pionieri, din copilăria ei, din 1830 pînă la adînci bătrîneţe) realizat cu ajutorul a doi dintre veteranii Hollywoodului, John Ford şi Henry Hathaway în 1963, arăta de fapt, nevoia Americii de a menţine în actualitate acel moment grandios şi atît de specific istoriei sale.

Tot westernului i-a revenit onoarea să reţină pe peliculă trecerea de la epoca «diligenţei» (John Ford în filmul cu acelaşi nume se ocupa deci tot de istorie) la cea a căii ferate. Cecil B. de Mille reuşeşte să ne dea în **Union Pacific** (1939) o imagine a ceea ce a însemnat construcţia drumului de fier, care în numai 34 de ani (din 1865 pînă în 1899) s-a extins de la 35 000 mile la 250 000 mile. Entuziasmul care a cuprins atunci America în faţa noului idol de metal, ce înlesnea trans-

portul pe distanța unui continent, a fost cîntat de mulți poeți americani în poeme ce păstrau totodată nostalgia prietenosului patruped ce fusese abandonat. Walt Whitman evoca «Frumusețea sălbatică și aspră a locomotivei», vorbind parcă de un armăsar, și tot așa David Thoreau scria: «Cînd ascult mugetul calului de oțel vibrînd ca un tunet peste coline, cînd văd pămîntul cutremurîndu-se sub picioarele lui, cînd îl văd scoțînd flăcări și fum pe nări, mi se pare, în sfîrșit, că pămîntul este locuit de o rasă demnă de el».

Cu mult mai puțin onorabil rămîne portretul făcut de westernul clasic indienilor, și relatării străine de adevărul istoric a izgonirii lor de către coloniști. Westernurile anilor '60—'70 au încercat o reabilitare în sensul celor spuse de Jane Fonda: «Niciodată nu a existat un mit mai mare decît al Vestului sălbatic. El era mitul american prin excelență și cîteva decenii toți au recunoscut în mitul cow-boy-ului — înalt, puternic, simpatic, vesel, dur, generos — toată America, care părea la rîndul ei puternică, simpatică, veselă, dură și generoasă. America părea întotdeauna de partea dreptății, a rațiunii și a binelui. Dar ceilalți? Restul lumii? O, ceilalți, restul lumii erau indienii, erau bandiții împotriva cărora America luptase. Astfel mitul westernului creat de cinema s-a transformat în realitate într-o imagine falsă și periculoasă într-o capcană, în care a căzut întreaga Americă». Refuzul lui Marlon Brando în 1971 de a primi premiul Oscar, mult rîvnitul trofeu, exprima dezacordul marelui actor față de felul cum a apărut indianul în filmul american, dar nu ca un punct de vedere singular, ci ca o poziție comună a noilor generații de cineaști americani care nu mai erau dispuși să mascheze o culpă istorică și încercau, tardiv, măcar o reparație de ordin moral.

Istoria martorilor oculari

Pe măsură ce obiectivul se apropia de evenimentele secolului XX, putem spune că filmul a ținut aproape sincron pasul cu realitatea. Nu a existat simptom al vieții politice sau social-economice americane să nu-și găsească locul său pe ecran. Primul film premiat din istoria Oscar-ului **Aripi** (1927) a fost dedicat eroilor aerului din primul război mondial. și regăsim peste ani pandant-ul său, **Forțele aeriene** (închinat generației piloților din cel de al doilea război mondial. De la **Nimic nou pe frontul de Vest** (azi la a doua versiune) la **Ziua cea mai lungă**, de la **Patriotul** la **Patrula din zori**, de la **De aici, pînă în eternitate** la **Podul de pe rîul Kwai**, sute și sute de filme au fost dedicate, așa cum scria marele reporter Cornelius Ryan, «lor, tuturor», adică curajului omenesc, sacrificiului făcut de ei toți în cele două conflagrații mondiale pentru ca libertatea și demnitatea să învingă. Filmul american nu a ocolit nici subiectele mai dificile ca cel al războaielor din Coreea și Vietnam (de la **M.A.S.H.** la **Întoarcerea acasă**). și adesea a făcut-o cu spirit autocritic. De pe agenda politicii interne, și nu putem să uităm că, așa cum se spune, «politica de azi este istoria de mîine», numeroase evenimente au trecut direct pe masa de lucru a scenariștilor și de acolo, pe platourile de filmare: prohibiția (1919—1933) a fost nucleul dramatic a zeci și zeci de filme (să ne reamintim doar de serialul cu Eliot Ness); marea criză economică din anii 1929—1930 (**Fructele miniei**); manevrele din culise privind alegerile senatorilor (**Toți oamenii regelui**) sau ale președinților (**Candidatul, Toți oamenii președintelui**), presiunea complexului militar-politic (**Șapte zile în luna mai, Furtună la Washington**, serialul **În spatele ușilor închise**), lupta pentru egalitatea în drepturi a oamenilor de culoare (**Procesul maimuțelor, Lanțul, Ghici cine vine la cină?, Așteaptă pînă se întunecă**), lupta sindicală a muncitorilor (**Pe chei, Norma Rae**)... Și paralelismul dintre realitate și film poate continua la infinit, căci istoria este viața oamenilor, a națiunilor, a societăților. Din trecut s-au născut totdeauna prezentul și viitorul, devenite la rîndul lor, într-o clipă, trecut. Iar conștiința artistului nu poate să nu reflecte această experiență colectivă din care face și el parte. Dincolo de concesiile estetice de dragul box-office-ului, dincolo de inadvertențe de dragul spectaculosului, dincolo de servituțile modei, filmul american ne-a lăsat și el o emoționantă cronică istorică a națiunii de dincolo de Atlantic.

Adina DARIAN

Timp de un secol migrația cirezilor a fost un fapt istoric
(Cum a fost cucerit Vestul **de John Ford și Henry Hathaway)**

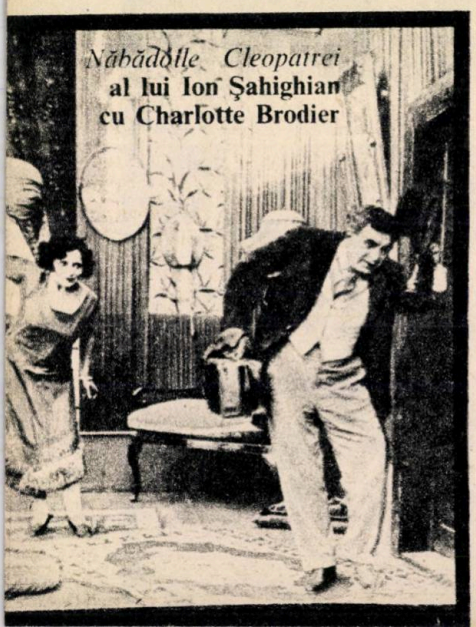
film și istorie

O reconstituire în care nu s-a precupețit nimic (*Cleopatra* în regia lui J. Mankiewicz)

Șase actrițe în căutarea unui personaj numit Cleopatra

Cinema «Miturile sînt făcute pentru ca imaginația să le anime», spunea Albert Camus.

Simbol al feminității și abilității, capitol veșnic neîncheiat al «divinităților» istoriei, Cleopatra a devenit cu fiecare pagină scrisă despre ea de oamenii de teatru (Etienne Jodelle; «Cleopatra captivă» — 1552, William Shakespeare: «Antoniu și Cleopatra» — 1606; G.B. Shaw: «Cezar și Cleopatra» — 1901 — sînt doar cele mai cunoscute) sau de cineaști, un mit.



Năbădăile Cleopatrei al lui Ion Șahighian cu Charlotte Brodier

Născută în anul 69 î.e.n., cunoscută sub numele de Cleopatra a VII-a (înaintea sa au mai existat alte șase regine egiptene cu același nume), este fiica lui Ptolemeu Auletes, după a cărui moarte își dispută tronul Egiptului cu fratele ei minor Ptolemeu «Copilul», reușind să-l înlăture și să domnească între anii 51—30 î.e.n. Prima sa întîlnire cu romanii, respectiv cu Marc Antoniu (istoria nu consemnează nimic cu privire la Cezar) este dictată de interese politice dar și de speranta de a-și lărgi regatul. Abia în anul 37 î.e.n., îmbinînd cu multă iscusință interesele politice cu ambițiile personale, Cleopatra devine soția lui Marc Antoniu, căsătorie nerecunoscută de legea romană și prin care Marc Antoniu, trezind nemulțumirea și invidia Cetății Eterne, înceta de a mai fi un adevărat roman.

Un asemenea personaj de excepție, redus la dimensiunile unui om obișnuit, deci cu calități și defecte, devine Cleopatra prin simpla aluzie făcută de Pascal cu privire la nasul ei: «dacă ar fi fost mai scurt, ar fi schimbat fața lumii...»

...A schimbat însă fețele actrițelor lumii care i-au dat viață pe marele ecran.

Theda Bara sau Cleopatra vampă

La numai patru ani după **Cabiria**, filmul lui Pastrone, considerat prima superproducție istorică în 1913 realizatorul american Gordon Edwards inaugura seria filmelor despre regina Egiptului, regizînd **Cleopatra**, film pe genericul căruia figurau: Theda Bara (în rolul titular) și Thurston Hall.

Theodosia Goodman, devenită Theodosia De Coppet și în sfîrșit relansată de William Fox sub numele (considerat misterios și straniu) de Theda Bara, debutase în 1914, iar în următorii doi ani devenise deja vedetă. Această actriță cu ochi mari, pătrunzători, puternic machiați aruncînd de pe ecran priviri ucigătoare bieților spectatori buimăciți din sală, deschidea seria femeilor fatale, a vampelor ecranului.

Charlotte Brodier, o Cleopatră «năbădăioasă»

În vara anului 1925, regizorul Ion Sahighian, afirmat încă de pe atunci ca unul din valoroșii oameni de teatru români, discipol al marelui Paul Gusty, localizează și adaptează pentru cinema, împreună cu Jean Georgescu (interpretul principal), una din comediile la modă scrise de Labiche, «La Tour de Sainte Gudule», botezînd-o în românește **Năbădăile Cleopatrei.** Cu multă vervă, lăsîndu-se antrenat el însuși de umorul spumos al situațiilor comice create de șirul de anacronisme voite, regizorul își demitizează eroina, privind-o cu detașare, ironic, în spirit caragialesc. În distribuție mai apăreau o serie de actori ai Teatrului Național, ca: Ion Finteșteanu, Gheorghe Ciprian (în rolul lui Crasus

căpitan roman), Charlotte Brodier (Cleopatra), Sonia Cluceru, A. Pop Marțian, Alexandru Giugaru și mulți alții. În amintirile sale despre «Filmul românesc de altădată», neuitatul regizor Jean Mihail descrie, făcînd haz de necaz, condițiile precare în care s-a turnat filmul lui Șahighian, notînd printre altele: «...secvența care reprezenta viziunea lui Guță Burdănescu despre Cleopatra a fost realizată la Moara Ciurel. Acolo a fost amenajat, pe o întindere fără case împrejur, «pustiul Egiptului» unde Cleopatra primea în cortul ei pe Marc Antoniu, care venea într-o mașină «Ford», îmbrăcat și el în costumul epocii, însă cu guler tare la gît».

«Principala calitate a noului film românesc, **Năbădăile Cleopatrei** — scria cronicarul ziarului «Facla» — stă în aceea că demonstrează o realitate importantă: avem artiști de cinematograf; judecat ca o demonstrație, filmul realizat cu tragere de inimă, cu remarcabilă pricepere și cu talent de domnul Ion Șahighian, e bun»...

Claudette Colbert sau Cleopatra în baie...

În 1913, o micuță pariziancă, Lily Chauchoin, emigra cu părinții săi în America. La 22 de ani norocul îi surîde: debutează în filmul lui Capra **Pentru dragostea lui Mike**, iar doi ani mai tîrziu este aleasă de însuși O'Neill pentru rolul Adei Fife din piesa sa «Dynamo». Cariera celei care devenise Claudette Colbert, marea vedetă americană a anilor '30—'50, începea sub semnul șansei de a lucra alături de cei mai mari regizori ai vremii: Lubitsch, Cukor, de Mille, Capra. În 1934, an în care i s-a atribuit premiul Oscar pentru rolul din **S-a întîmplat într-o noapte** de Capra, Claudette Colbert dă viață unei Cleopatre, pentru Casa Paramount, în regia lui Cecil B. de Mille.

Se pare că filmul (în care îl avea ca partener pe Henry Wilcoxon) nu a reușit să depășească condițiile unei superproducții oarecare. «O superproducție Paramount destul de carnavalescă, avînd drept «clou» baia Claudettei Colbert. Și atît!» nota malitios criticul Georges Sadoul.

Vivien Leigh: Cleopatra tigresă...

Gabriel Pascal, producător și regizor de origine română, născut la Arad în 1894, obține în anul 1936 exclusivitatea transpunerii cinematografice a lucrărilor dramatice ale lui Bernard Shaw, chiar de la autor. Cinci ani mai tîrziu Pascal transpune pe ecran **Cezar și Cleopatra**, film despre care chiar el scria: «Acest film îmi displace profund, consider că este strălucitor... de plictisitor!»

Cuceritorul text al lui Shaw, celebritatea actorilor: Vivien Leigh, Claude Rains, Flora Robson, Stewart Granger ca și partitura muzicală a nu mai puțin celebrului Georges Auric nu au putut salva filmul lui Pascal în fața cronicarilor: «Se spune că filmul ar fi costat un milion de lire sterline — nota mai tîrziu același Georges Sadoul — și a fost un eșec îngrozitor cu tot numele lui G.B. Shaw, cu toată creația inteligentă a lui Claude Rains și cu toată apariția junelui prim Stewart Granger».

Iar despre superba Vivien Leigh, deținătoarea premiului Oscar pentru rolul din filmul lui Victor Fleming, **Pe aripile vîntului**, nu s-a putut spune, în ciuda eforturilor sale vizibile, decît că a realizat în **Cleopatra**,

În 1915 era idealul femeii în stare a dezlănțui pasiuni (Theda Bara , Cleopatra «vampă»)

Două nume celebre în istorie: Antoniu și Cleopatra. Două nume celebre în istoria filmului: Vivien Leigh și Laurence Olivier

A luat Oscar-ul, dar nu pentru această Cleopatră (Claudette Colbert și Charles Laughton)

Cea mai costisitoare Cleopatră: Elizabeth Taylor

La un subiect atit de «serios», cum puteau lipsi parodiile? (Buster Keaton si Gloria Swanson în *Antoniu și Cleopatra*)

o interpretare în spiritul textului într-o mizanscenă neadecvată.

După șase ani, alături de Laurence Olivier, Vivien Leigh, interpretînd rolul Cleopatrei din piesele lui Shaw și Shakespeare, a reușit, ce-i drept pe scenă, nu pe ecran, să-și demonstreze adevăratul talent făcîndu-l pe decanul criticii dramatice engleze Ivor Brown să exclame: «În cele două interpretări ale Cleopatriei, ea știe să fie și tigresă și pisică».

Pascale Petit și Cleopatra în euroscopie

Anne-Marie Petit, devenită Pascale Petit (cea pe care o știm — de pildă — din filmul lui Astruc, **O viață**, după Maupassant) n-a rezistat nici ea tentației de a o înfățișa pe Cleopatra în filmul lui Victor Tourjanski, **Cleopatra, o regină pentru Cezar** turnat în 1962. Pe genericul filmului mai puteau fi citite numele unor actori ca Akim Tamiroff, Gordon Scott, Rik Battaglia.

În afara faptului că Pascale Petit era foarte tînără și frumoasă, că Gordon Scott îi dădea replica în rolul lui Cezar demn și autoritar, filmul nu se ridica la nivelul unei realizări de excepție, menținîndu-se în aceleași limite ale genului: decoruri gigant, mulțimi impunătoare, costume pitorești și somptuoase, fast, totul pus în valoare prin culoare (Eastmancolor) și publicitatea făcută în jurul «euroscopului», unul din multele nume ale cinemascopului.

Elisabeth Taylor... Cleopatra cea mai costisitoare

În 1963, 20th Century Fox încredința regia filmului de mare spectacol, **Cleopatra,** unuia dintre regizorii americani pe a cărui carte de vizită figurează premiul Oscar pentru scenariu și regie acordat filmului **Totul despre Eva:** Joseph Mankiewicz.

Ulterior, regizorul va refuza în mod deliberat să citeze filmul **Cleopatra** în filmografia sa și nu e greu de înțeles de ce: o Liz Taylor frumoasă și mai seducătoare ca niciodată, un Richard Burton și un Rex Harrison de zile mari, 37 milioane de dolari cheltuiți pentru realizarea uneia din cele mai fastuoase pelicule ale cinematografului mondial și totuși, «în ciuda prețului costisitor și a lungimii record n-a depășit cu nimic Cleopatrele precedente» — notează din nou Georges Sadoul, adăugînd cu aciditatea sa caracteristică: «În loc de patru ore, această Cléo pare să dureze de la 5 la 7» (aluzie la filmul lui Agnès Varda, **Cléo de la 5 la 7,** care, datorită ritmului foarte lent, i s-a părut aceluiași critic interminabil).

Să credem oare că Elizabeth Taylor a încheiat capitolul Cleopatrei în film? Cine poate ști!

Iosefina STELLI

Mărirea și decăderea super producției

O fotografie de reclamă de la o premieră din 1913: *Ultimele zile ale Pompeiului*

Cinema

Soarta filmului s-a dovedit a fi strîns legată de acest cuvînt astăzi sugerînd desuetudine și superficialitate, produs comercial și neartistic... Nu știu dacă se cuvine să încercăm a reabilita vocabula, pentru că ea într-adevăr desemnează filme în marea lor majoritate marcate de aceste defecte, dar se cuvine a-i menționa și unele calități, care fără s-o absolve, ne vor dovedi că merită a fi cercetată cu interes...

Ca să fim clari de la bun început, vom spune că și Méliès, în raport cu producțiile lui Lumière, fabrica filme superproducție, cam acesta fiind raportul dintre modestul și sobrul dejun al lui Bébé și **Călătoria în lună** sau **Aventurile baronului Münchausen...** Tot astfel față de Méliès **Asasinarea ducelui de Guisé**, produs de actorii Comediei franceze va părea o superproducție... în amploarea subiectului, a forțelor umane folosite, în această peliculă gloria înlocuind numărul.

Super-grandoare, super-fast, super-montare, super-vedete. Dar super-ideea?

Cu orice preț, grandiosul

Superproducția se naște astfel nu ca o idee a cuiva ci ca un fenomen derivat din însăși încercarea grăbită și nestăvilită a cinematografului de a cuceri lumea și arta. Pentru publicul care mergea la cinematograf ca la o minune de bîlci, grandoarea unor filme ca **Ultimele zile ale orașului Pompei** ori **Cabiria** avea să producă un șoc. Italienii reiau povești jumătate legendă, jumătate istorie și imaginează pe seama lor drame puternice, introduc personaje pitorești (Maciste, de exemplu), desfășurări de fapte palpitante, preferabil catastrofe sau mari bătălii. Desigur azi imaginile și gesturile ne par exagerate dar în epocă ecoul a fost formidabil. Cinematograful se dovedea a fi altceva decît ultima extravaganță la modă, și astfel prin sugerarea și folosirea abilă a acestui sentiment: grandiosul adus sub cele mai felurite forme pe ecran: mulțimi, decoruri și peisaje imense, desfășurări impresionante, interpretări sfîșietoare și grandilocvente, cinematograful își căpăta dreptul în fața marelui public și a specialiștilor de a-și croi drum spre sufletul omenesc asemeni cu oricare dintre arte, de a impresiona și de a reprezenta epoca în care există. Acest fapt se datorează, desigur, numai în parte folosirii acestei calități a ecranului, de a cuprinde mulțimi și de a exprima fapte mărețe, dar nu e mai puțin adevărat că fără ele impunerea filmului ar fi avut loc într-un ritm mult mai lent și mai obscur. Așa cinematograful a intrat pe poarta din față a istoriei și culturii devenind instantaneu arta nr. 1 ca audiență și influență. Marile personalități ale epocii — literare, plastice, muzicale — vor lua contact, ba chiar vor colabora la acest «boom» al noii arte. După D'Anunzzio se filmează primele superproducții în înțelesul pe care-l dăm noi azi cuvîntului: subiect mare — preferabil antic — ca să pară mai măreț,

Istoria Romei, înviată și re-înviată pe ecran (Christopher Plummer în *Căderea imperiului roman* al lui Samuel Bronston)

Ca și Cleopatrele, Elenele din Troia au fost mai multe... (Rossana Podesta, una dintre ele)

Reconsiderarea genului, cînd intervine un regizor de prestigiu (*Spartacus* al lui Stanley Kubrik, cu Kirk Douglas)

drame puternice, eroi supraoameni în luptă cu soarta nemiloasă. Decoruri și figurație pe măsură. D' Anunzzio în calitate de scenarist a redactat chiar și inserturi la **Cabiria**, film realizat de Pastrone (1913). Exemplul italian va fi urmat curînd și de Hollywood, unde Griffith realizează cel mai scump film cunoscut în cinematograf pînă atunci: **Nașterea unei națiuni**, cu vedete (Lilian Gish) și scene tari (bătălia de la Pittsburgh, asediul unei familii, urmăriri încununate de izbîndă) vor asigura filmului un succes orbitor. Mai important însă este faptul că filmul folosea — pentru prima oară integral și coerent — un limbaj filmic specific, care îi dădea dreptul să-și cîștige o autonomie față de restul artelor ce pînă atunci încercaseră să-l ia sub tutelă: teatru, pictură, literatură etc. Cu Griffith, arta filmului își cîștigă certificatul său de maturitate, și aceasta petrecîndu-se într-o superproducție de audiență și răsunet mondial, lucrul nu mai putea fi ignorat de nimeni. Iată deci superproducția stînd la prova vasului numit «cinema», conducîndu-l victorioasă către drumuri încă misterioase. Va urma **Intoleranță**, film cu care Griffith se va depăși pe sine și vremea sa, sau superproducția care îl purtase spre glorie, îl conduce de astă dată spre marginea prăpastiei. Imensa reconstituire a Babilonului care a stîrnit imaginația tuturor istoricilor și invidia contemporanilor a rămas mulți ani, din lipsă de mijloace, neatinsă în inima Hollywoodului, reamintind celor de acolo că gloria și măreția fără limite pot avea și fețe triste. **Intoleranță** este prima capodoperă a cinematografului, dar pe succese de prestigiu și pe ceea ce vor scrie istoricii, ea vrea bani, adică public, vrea o cît mai mare audiență. Pentru ea izbînzile artistice sînt cumva străine și indiferente. Dacă se întîmplă bine, dacă nu iarăși bine, important e să intre lumea în sală atrasă de zgomotul și hărmălaia vizuală și mai tîrziu sonoră care se face în jurul acestor producții gigant. Astfel, în culmea gloriei, superproducția își dovedea și ascunsele vicii care mai tîrziu îi vor săpa supremația, pe atunci părînd a fi de nezdruncinat.

Capodoperele anticomerciale

Odată cu dezvoltarea limbajului filmic, subiectele au început însă să se retragă din sfera grandiosului cu orice preț, din antichitățile obscure și nemăsurate, spre adevăruri mult mai simple și, pentru producători, mai puțin costisitoare, dar cu un succes și o putere de a impresiona de cele mai multe ori superioare. Personalitatea unui Chaplin, Murnau ori Pudovkin se va afirma împotriva acestui curent care părea la un moment dat de nestăvilit și care cerea cu orice preț istoriei să fie bombastică și pe cît posibil de largă desfășurare.

Superproducția nu dispare însă cu totul, ea subzistînd atît prin

dorința producătorilor de a face rețete sigure cît și prin ambiția unor realizatori ca Fritz Lang în **Nibelungii** sau Abel Gance în **Napoleon.** Acest din urmă film repetă într-un fel istoria **Intoleranței** : o capodoperă imposibil însă de exploatat în circuitul comercial datorită lungimii și dificultăților tehnice de proiecție. Forma originală va fi îmbucătățită, ca și în **Intoleranță,** pentru a încăpea în spațiul obișnuit al unei proiecții.

Muzică, dans, fast

Sonorul oprește pentru o vreme disiminarea acestui gen, care fără a mai avea gloria primilor ani, continuă încă să reziste cu succes. Costul foarte mare și condițiile speciale cerute de începutul filmului sonor vor conduce filmul în interior. Superproducțiile acestor ani vor fi musical-urile. Supremația muzicii și distracției apare cu un fast și o constanță mult mai mare decît a, acum învechitelor filme mute. Tot felul de minuni vor fi centrul de atracție al unor filme care se vor cît mai luxoase și cu o expresie încetățenită de pe Broadway: «De mare montare». Vedete înconjurate de dansatoare minunate, în costume care îți iau ochii, în decoruri care se străduiesc cu orice preț să întreacă orice imaginație de lux și complicate încrengături baroce. Vedeta de cinema, campioana de sport, copiii minune, tot ce era celebru la acea oră va fi chemat la Hollywood pentru a face musical. Cei mai buni compozitori, coregrafi, scenariști, tehnicieni specializați în această producție se vor strădui să facă gloria lui Fred Astaire pe ringul de dans, a Soniei Henje pe gheață, a lui Esther Williams pe sub apă și a lui Judy Garland... prin voce.

Musicalul va fi deci acel Sesam care părea să înghită toate succesele, și numai producții care au trebuit să apeleze din nou la desfășurări de forțe: **Pe aripile vîntului** sau supervedetele din romane supercelebre («La răscruce de vînturi») i-au putut pune supremația la îndoială.

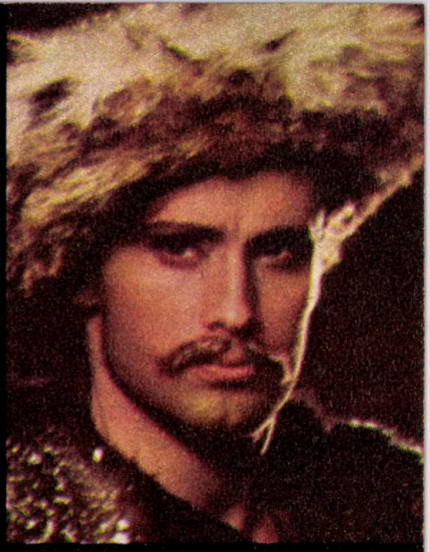
Apariția și disiminarea extrem de rapidă a televiziunii aveau să pună cinematograful în fața unei dileme și a unei panici din care la început nu a reușit să iasă decît cu vechile mijloace care păreau interzise televiziunii din cauza formatului ecranului și costului exorbitant. Monștrii sacri, devize fabuloase și montări dincolo de ce poate fi conceput au reînviat superproducția. Antichitatea a devenit din nou calul de bătaie. Romanii s-au dezlănțuit încă o dată, recucerind tot ce era de cucerit, destrăbălîndu-se cît erau să se destrăbăleze fără să sufere cenzura și să îngrădească libera difuzare a filmelor, suferind cît erau să sufere pentru a înduioșa. **Cleopatra** a murit din nou mușcată de șerpi, **Cartagina** a fost din nou distrusă. **Ben Hur** și-a alergat din nou celebra cursă de cvadrige, **Cezar** s-a certat din nou cu **Antoniu...** în sfîrșit monștrii sacri ai filmului au fost îmbrăcați și dichisiți pentru a apărea pe ecran în posturi cît mai covîrșitoare. Important nu era să ai talent ci să ai un nume. Rex Harrison, Richard Burton, Heston, Conery, Orson Welles s-au travestit în toți împărații și conducătorii militari posibili, Elizabeth Taylor și tot restul de dive au fost dive ante era noastră, și gata. Succesul a fost uriaș, moda însă, ca orice modă, a trecut.

Prezentul superproducției nu renunță însă așa ușor la fantasmele pe care singură și le-a construit. Foarte curînd, cu un buget enorm, cu supervedete de talia lui Peter O'Toole și Malcolm McDowell s-a realizat **Caligula,** moment de grandomanie a producătorului în care obsesiile erotice se amestecă cu ambiții vag estetice. Orice urmă de idee a fost cu înverșunare alungată în favoarea unui spectaculos gol și apăsător.

Superproducția a murit. Trăiască superproducția!

Spectatorii veneau în sălile de cinema nu de dragul acestor producții-gigant care goleau buzunarul producătorului pentru a-l umple și mai vîrtos la loc, ci pentru că pur și simplu le era dor de filme. Sala de cinema și-a recîștigat de la sine spectatorii. Istoria a revenit în matca normală și astăzi dacă se mai fac superproducții, în afara unor întîrziate **Căderi ale imperiului roman** și altele de același gen este pentru a folosi vasta experiență în filme în care desfășurarea de forțe este cu adevărat necesară artisticeste. Doar cîteva exemple: **Război și pace,** în cinematografia sovietică, **Dacii** și **Mihai Viteazul** la noi, **Potopul** ori **Cavalerii teutoni** la polonezi s.a.m.d. Istoria națională, care trăiește viu în inimile fiecăruia dintre noi a preluat o parte din datele și uneltele superproducției folosindu-le însă în scopuri nobile, adică în slujba artei. Prin acest progres putem considera epoca de glorie a superproducției încheiată. Ea a intrat la rîndu-i în istorie și așteptăm cu nerăbdare primul film multigrandios, tulburător și grandilocvent care să ne evoce aceste vaste desfășurări de forțe care între ridicul și sublim și-au cîștigat dreptul de cetate în inima cinefililor.

Virgil TOMA



Superproducție în cel mai bun înțeles al cuvîntului, dar și al artei *(Potopul* **cu Daniel Olbrychski)**

Superproducție, doar ca mijloace... *(Faraonul* **cu George Zelnik și Barbara Brylska**

film și istorie

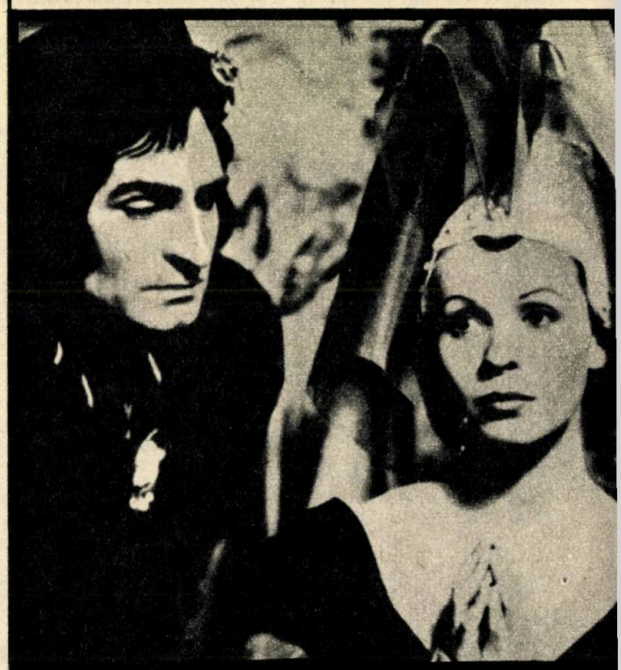
Nu există dramă istorică în afara lui Shakespeare

Cinema

O mentalitate aparte pare să guverneze raporturile dintre cinematograful englez și istorie; lipsește — dintre ele — acea stare de reculegere de obicei pioasă (dar nu odată timorată sau chiar crispată) în fața evenimentului evocat, stare ce caracterizează atîtea și atîtea producții de ambiție ale altor cinematografii. Aceste din urmă filme se străduiesc mai întotdeauna să revendice din istorie **exemplarul** pentru a-l restitui contemporanilor cu vădite intenții moralizatoare sau pur și simplu didactice. Există un adevărat «complex al istoriei» — și mai ales cinematograful interbelic l-a ilustrat copios — care acționează inhibitoriu asupra celor mai feluriți autori de film determinîndu-i să eludeze — involuntar sau nu — complicatul factor uman care se ascunde dincolo de spectacolul istoriei. Lăsînd de o parte pletora inevitabilă de pelicule de serie «B» pe care și englezii — ca și oricare altă cinematografie națională — le-a produs de-a lungul timpului, vom fi nevoiți să constatăm că unele din operele care se aliniază categoriei au fost semnate de nume ilustre, care au direcționat — prin alte realizări — adevăratul drum al filmului insular de sorginte istorică. Cazul cel mai semnificativ este, probabil, cel al lui Sir Laurence Olivier. Lui îi aparține (ca interpret, alături de Vivien Leigh) și **Lady Hamilton** (regia Aleksander Korda), o destul de banală poveste de dragoste, plantată pe un fundal istoric celebru, prilej de a reaminti lumii, într-un moment critic al celui de-al doilea război mondial (1941), supremația absolută a flotei britanice; lui îi aparține și **Henric al V-lea** (de data aceasta în dublă ipostază — interpret și regizor), film de referință în seria ecranizărilor shakespeariene, dar film încă obsedat de teatralitate în formă și necesitatea glorificării unei anume imagini a Angliei (a unei Anglii victorioase și, mai ales, îndreptățită să învingă) în conținut. Tot lui Laurence Olivier i se datorează și acel memorabil portret al lui Richard al III-lea (din filmul omonim, din nou în regia celui — de nerecunoscut! — ce jucase pe vremuri în **La răscruce de vînturi**), remarcabilă tentativă de implicare a (încă) noii arte, cinematograful, în fascinantul și nesfîrșitul univers al caracterelor și pasiunilor create de marele Will.

Am introdus în discuție numele lui Shakespeare, legîndu-l de cel al lui Olivier (acesta fiind, cred, primul autor de film — pe plan nu numai britanic, dar și mondial — care a descoperit în Shakespeare unul din cei mai importanți scenariști ai tuturor timpurilor), pentru că prezența lui impunătoare, atît de solid și definitiv implantată în perimetrul culturii engleze, este una din cheile — dar nu singura; căci altele, din istoria culturii și a conexiunilor socio-culturale se mai pot invoca — care explică decisiv eliberarea cineaștilor britanici de acel «complex al istoriei» de care vorbeam mai înainte. Familiarizarea, intimitatea (consolidată odată în plus de comuniunea etnică) cu opera geniului de la Stratford nu pot să nu modifice substanțial căile de abordare în artă a fenomenului istoric. Căci, pentru Shakespare, istoria nu a fost niciodată o relicvă moartă, încremenită, în fața căreia creatorul nu poate încerca decît strădania modestă și respectuoasă de «a-i da viață» (conform unei expresii uzitate, dar — vai! — atît de irelevante). Pentru el, istoria a fost un lut pe care l-a modelat mereu, indiferent la maleabilitatea sau rezistența materialului, preocupat doar de viabilitatea noilor structuri făurite, de eternitatea umană pe care o înglobau. Toată galeria de Richardzi și Henrici, de Cezari și Falstaffi, conturată de el în culorile și umbrele vii ale unui realism romantic de o înspăimîntătoare armonie, nu datorează mai nimic reconstituirii trudnice și migăloase a cercetătorului de arhive (muncă pe care totuși o făcuse, dar «cu dezinvoltură» să spunem), ci mult mai mult zborului fabulos al imaginației, pornit spre înalt din abisuri de cunoaștere și trăire umană.

Reîntorcîndu-ne la Laurence Olivier, va trebui să observăm că, în **Henric al V -lea**, ceea ce nu poate apare astăzi drept o apologie a eroismului în sine, lipsită de conotații umane mai adînci, îndepărtată de acea acută disecție a mecanismului puterii pe care piesele «istorice» ale lui Shakespare o presupun de cele mai multe ori, este — de fapt — o prelungire în film (e drept, accentuată de decupajul lui Laurence) — a unor limite conținute de însăși opera shakespeareană. **Henric al V-lea** este o piesă cu puține contigente, stilistice și de fond, cu celelalte care alcătuiesc celebra «serie» a cronicilor; scrisă într-un moment de conciliere a autorului cu regalitatea, piesa idealizează programatic istoria, fapt explicabil la o cercetare mai amănunțită a conjuncturilor epocii. Ecranizarea (datînd din 1945, anul victoriei aliaților asupra lui Hitler) reia, tot programatic, această mare temă a gloriei, opțiune superficială, desigur, în perspectivă metafizică, dar argumentată plauzibil de contextul politic.



Cutremurătoare această falsă istorie a lui Richard.. *(Richard al III-lea,* **al lui Laurence Olivier, cu Claire Bloom)**

Richard al III-lea — filmul, ca și piesa — sînt amîndouă desprinse de comandamentul conjunctural. Nu este cazul să discut, acum, valoarea plastică propriu-zisă a ecranizării lui Laurence; mai importantă

mi se pare semnificația pe care o are filmul pentru acea mentalitate, dezinhibată specific englezească, de abordare a istoriei, pe care alte opere, ale altor autori, o vor preciza și mai riguros, dar pe care Laurence a prefigurat-o în **Richard.** Fundalul pe care-l imaginează pentru Anglia lui Richard este adeseori dezolant, populat mai mult de rămășițe deloc falnice ale unor nesfîrșite bătălii (bătăi?) scornite din ambiții echivoce; fundal puțin generos cu orgoliile naționaliste. Lumea «e așa cum e», adică și violentă, și crudă, și grevată de nenumărate prejudecăți și, mai ales, cumplit de nestatornică. Bunul plac și lipsa de scrupule domnesc în voie, justificările (cîte sînt), sînt formale, dacă nu chiar aberante. Peste toți și toate planează umbra acestui geniu rău care este Richard al III-lea, inteligență malefică ieșită din comun, o «floare a răului» capabilă să exercite — în ciuda aparențelor monstruoase — o stranie seducție. Trădarea este motorul permanent al intrigii, fie că este inspirată de Richard, fie că se întoarce împotriva lui. Dacă este o justiție în actul final al doborîrii lui Richard, atunci este o justiție de o imanență cu totul ascunsă, căci faptele care o pregătesc, care o împlinesc pînă la urmă, nu aparțin unor eroi, ci tot unor sperjuri. Nimic înălțător, deci nimic exemplar în această dramă a lui Richard. Și totuși, cîtă emoție, cît adevăr uman în acest film despre grandoarea și decăderea puterii! Realitatea istoriei nici nu mai are relevanță (cîți din spectatori o știu?) în fața adevărului absolut pe care îl conține, în plan uman, această cutremurătoare falsă istorie a lui Richard. Arta este, în acest caz, mai puternică decît istoria.

Vorbind despre Shakespeare, despre Laurence Olivier, despre filmul istoric englez, se cuvine să întîrziem o clipă asupra momentului **Hamlet. Hamlet** un film istoric? Afirmație contestabilă, căci libertățile pe care și le asumă aici Shakespeare față de istorie, (ca și, la rîndu-i, Laurence Olivier față de Shakespeare) sînt și mai mari decît cele din **Richard al III-lea** (unde își permitea, de pildă, să-l facă pe Machiavelli să primească lecții politice de la Richard!). În plus, nici nu mai vorbește despre istoria țării sale, căci Hamlet este nefericitul prinț al unei vagi Danemarce (dar acesta nu este un argument, **Spartacus** rămîne un tip de film istoric chiar dacă e făcut de americani). Ecranizîndu-l pe **Hamlet,** Laurence Olivier și-a luat libertatea de a fi ascetic pînă la vag, limitînd istoricismul din film la puține amănunte — și acelea stilizate, generalizate deci — de decor și costum, suficiente ca să nu facă din **Hamlet** un film «abstract», desprins din locuri și timp, să mențină prezent în spectator **sentimentul** istoriei, în consecință — distanța necesară meditației filozofice lucide. **Hamlet**-ul lui Laurence deschide un drum posibil al filmului istoric, rareori continuat de urmași. Dar un drum.

Influența lui Shakespeare mi se pare hotărîtoare și pentru operele care au marcat evoluția cinematografului englez după «momentul Laurence». Iată trei filme reprezentative ale genului, martori ale unor orientări diferite, dar avînd — nu numai prin Shakespeare — un numitor comun: **Beckett** (regia Peter Glenville, cu Peter O'Toole și Richard Burton), **Un om pentru eternitate** (regia Fred Zinnemann, cu Paul Scofield în rolul principal) și **Pentru patrie și rege** (regia Joseph Losey cu Tom Courtenay). Din Shakespeare descind, în aceste trei filme, violența conflictelor, duritatea caracterelor, asprimea consecințelor, Fidelitatea față de datele istoriei poate că este, în ele, mai puțin labilă decît în opera dramaturgului. Dar libertatea de interpretare a istoriei, de folosire a datelor ei doar drept premize ale unor demonstrații de fiecare dată originale, teziste aproape, își trădează fără greș originea. Comună le mai este acestor trei filme, suprapunîndu-se formației shakespearene preexistente, contaminarea cu spiritul «tinerilor furioși», iconoclaști ai convenționalismelor și prejudecăților, «libertini» în discutarea tabu-urilor sociale.

Cei trei sînt, în schimb, mult diferiți față de «stilul Laurence» în ceea ce privește realismul interior al montărilor. Eleganța gesticii, distincția dicției (o, celebra dicție a lui Laurence!) sînt părăsite în favoarea unui realism crud — nu odată învecinat cu naturalismul — al imaginii și al sunetului, în care prozaicul și informul capătă valoare de semnificant artistic. Este firesc, căci strigătul de revoltă al «furioșilor» nu putea porni decît de la datele incontestabile ale unor adevăruri imediate. Negația furibundă se face, mai ales, prin etalarea probei evidente, la îndemîna oricui. Dar — nota bene — acest realism extrem îi îndepărtează de Laurence, nu de Shakespare...

«Stilul Laurence» nu dispare însă cu totul. Un exemplu strălucit (plasat însă în alt sistem de referințe valorice) îl constituie **Regele Lear,** al lui Peter Brook (film de televiziune prea puțin comentat și programat la noi). Libertatea scenografică îl apropie în primul rînd pe Brook de Olivier. **Lear**-ul lui Brook este desprins de orice contingențe discutabile, așa cum Elsinorul lui **Hamlet** alcătuia, în suita sa de scări și coridoare, o lume, un univers abstras locurilor comune...

Într-o ordine a preferințelor mele în mod cert controversabile, Shakespeare revine pe primul loc în rîndul umbrelor ascunse dincolo de ecranul filmului englez, odată cu **Leul în iarnă,** filmul lui Anthony Harvey, în interpretarea magistrală a lui Peter O'Toole și Katharine Hepburn. Totul în acest film mi se pare inspirat de o carte scrisă la Straford de un Will contemporan. Dragostea și ura coexistă aici într-o nouă cutie a Pandorei, violenta strălucește ca o rouă cerească între vîrtejurile încinse de patimi și sentimente, realismul ajunge nu doar crud, ci hilar (de neuitat cadrul cu găinile și porcii amestecîndu-se printre picioarele «eroilor»), suprarealismul poetic are frumusețea fragilă și miraculoasă a unor secvențe din Antonioni **(Zabriskie Point)** ca în scena finală a plecării reginei, într-o corabie feerică, sub țipete de păsări sălbatice, în iarnă... (păunii din **Amarcord**-ul lui Fellini nu-și au tot pe aici obîrșia?) Nu m-a interesat niciodată ce spune istoria, la această pagină deschisă a **Leului.** Dar imaginea ei cinematografică, chiar dacă nu o contrazice, o întrece în adevăr. Și, în definitiv, nu asta înseamnă Shakespeare?

Dinu KIVU

O moștenire shakespeareană: libertatea de interpretare a istoriei...
Un om pentru eternitate, **în regia lui Fred Zinnemann, cu Paul Scofield**

Port, veșminte, podoabe de ieri pînă azi

De la simplitatea rafinată a costumelor la echilibrul personajelor (George Constantin și Ion Dichiseanu)

Cinema

Istoria este o carte vie. Ea se exprimă cu pregnanță prin fenomenul artistic, influențat la rîndul său de condițiile economice, politice, sociale. O cale directă de înțelegere a ei stă în relatarea vizuală a momentelor-cheie ce se consemnează în viața unui popor. Această înțelegere se poate realiza în bună parte, pe o arie largă de difuzare prin intermediul peliculei, deci a filmului istoric.

Dar pentru că mijlocul face parte din adevăr ca și rezultatul, trebuie ca cercetarea adevărului să fie ea însăși adevărată și deci să devină veridică. A fi adevărată înseamnă a arăta rezultatele esențiale, sensul epocii, gîndirea istorică legată de trecut și proiectată spre viitor. Numai astfel fenomenul istoric se face înțeles de contemporaneitate. Argumentele se găsesc în vestigii arheologice, iconografice, documente scrise, legende, lirică...

Deoarece costumul este un rezultat al mentalității epocii, al raporturilor sociale, al condițiilor economice și etice, el nu poate fi o simplă ambiție documentară, un pretext ornamental; astfel din rezultatul documentării cercetate pentru o epocă istorică anume, trebuie selectat doar ceea ce servește tematica filmului și adevăratului sens istoric.

Costumul în filmul istoric: un rezultat, un mijloc, niciodată un scop în sine

În filmul **Tudor**, «jălbarii» purtînd pe cap tăvile cu paie aprinse (pentru a atrage atenția domnitorului și a li se face dreptate), erau îmbrăcați în cămăși de sac, lungi pînă în pămînt, ca cele ale osîndiților la moarte. Convoiul acestor țărani obidiți, prin identitatea îmbrăcămintii, devenea un personaj-simbol, demonstrînd condiția de exploatare inumană în care trăiau.

Țăranii din comandamentul militar al lui Tudor nu au fost îmbrăcați cu costumele găitănate ale locului de baștină, ci cu simple cămăși albe și sumane neornamentate, care prin linia lor sobră sugerau echilibru și măsură. Documentarea care m-a sprijinit a fost cea a costumului țărănesc de pe fresca bisericii de la Pojogeni.

În filmul istoric există elemente de documentare ce nu pot fi omise, deoarece, eliminîndu-le, epoca ar rămîne neidentificată (de exemplu, talia la epoca Empire, coturnul și toga lumii antice). Însă datoria de a demonstra prin costum psihologia personajelor, condiția lor socială, continuitatea istorică, datoria de a aduce eroii în înțelegerea contemporană prin esențializarea caracteristicii costumului, devine adevărata răspundere a creatorului. În filmul istoric, un fapt important îl constituie realizarea corespondenței din-

tre personajul-erou și imaginea lui existentă în conștiința colectivității. (În filmul **Tudor,** eroul poartă costumul din tabloul lui Aman și nu cel din descrierea biografilor lui contemporani, integrîndu-se astfel imaginii prin care a intrat în conștiința poporului).

Cromatica unui film istoric trebuie să respecte paleta dominantă a epocii în care se desfășoară acțiunea dramaturgică. Prin culoare se poate exprima și sublinia condiția psihologică. Culoarea poate deveni personaj, indicînd ierarhii în ceremonial și stabilind raporturile date. Culoarea albă era purtată numai de domnitor și familia lui în epoca fanariotă, de pildă; a fost dat ucaz domnesc de pedepsire pentru cei ce nu respectau această regulă.

În filmul **Dacii,** una dintre preocupările majore ale scenografiei a fost adecvarea culorii. Pe reliefurile de pe Columnă și de pe metopele de la Adam-Clisi ori alte vestigii arheologice, nu se puteau găsi argumente pentru o condiție cromatică ce putea fi adaptată. Argumentul a venit pe altă cale: al tradiției, al structurii materialelor naturale: in, cînepă, lînă. S-au vopsit fire de lînă în culorile presupuse a fi fost vopsite cu culori vegetale (coji de nucă, foi de ceapă). În amestecul acestor fire vopsite și revopsite s-a căutat să se imite piatra, iarba arsă, pămîntul și deseori în film, personajele și figurația contopită cu natura se identificau într-atît în spațiul peisagistic încît nu erau perceptibile decît în momentul cînd începeau să se deplaseze.

Dramaturgia filmului **Dacii** mă obliga, ca în afara costumelor de luptă, să realizez vestimentația unor condiții sociale variate, costume obișnuite sau ocazional-festive, pe care nici o documentație nu putea să mi le ofere. Totuși această lume trebuia creată și făcută veridică, corespunzînd pe de o parte epocii și pe de alta așteptărilor spectatorilor contemporani. Un rege dac nu trebuia «construit» prin analogie cu regii convenționali pe care îi regăsim în superproducțiile «clasice» gen peplum — despre lumea antică. Peste o cămașă țesută de mînă din lînă nealbită, peste opincile asemănătoare cu cele țărănești de azi, Decebal purta o mantie așezată pe umăr ca un strai ciobănesc, de culoarea lînii coapte, mărginită de un chenar negru, lat (prevestitor prin culoare a unui destin tragic), brodată cu fir de aur (ca o exprimare a condiției regalității). Această broderie luată de pe o veche fotă, se lega plastic cu coiful de aur de la Coțofenești. Acest coif — anterior perioadei lui Decebal — nu a fost ales exclusiv pentru frumusețea sa ornamentală, ci și pentru faptul că poartă în el însemnul de putere războinică și religioasă în același timp. Insemn al cumulului pe care puterea regalității îl reprezenta. Permanența am sugerat-o prin unele ornamente de costum. Am justificat această idee prin integrarea în ornamentația costumului fiicei lui Decebal — Meda — a «altiței». Acest ornament, care a avut la origine poate un sens etic, religios, social (astăzi rămas ornament) l-am regăsit incizat pe statuetele de la Cîrnu și în portul țărancelor de azi. El a trecut de-a lungul mileniilor, rezistînd timpului.

Pentru eroul filmului **Burebista,** nu am avut nici un indiciu documentar semnalînd o descriere a costumului sau o efigie a regelui regilor. Textele istoriei contemporane lui și ulterioare — menționînd curajul, personalitatea și demnitatea personajului — au dat contur imaginației pentru realizarea costumelor necesare dramaturgiei filmului. Mantia pînă la pămînt, țesută de mînă din culori mai închise și mărginită cu blană de lup, am vrut să confere personajului — grandoare, forță, demnitate. Prin textură însă am legat-o de un specific al trăsăturilor poporului nostru. Haina lungă albă și mantia de aceeași culoare, purtată cu precădere în scenele de interior, am dorit să evoce prin simplitate, un echilibru și o liniște născută din siguranța pe care i le confereau sentimentele profund umane, înțelepciunea politică.

Haina de luptă, de piele de cerb, neagră, haină scurtă, cu o vădită rigiditate, trebuia să simbolizeze dîrzenie și hotărîre. În scenele de familie — la masă cînd mănîncă ciorba de ștevie — îmbrăcămintea este un ițar și o simplă cămașă de lînă. Ina, adolescenta nepoată, are în costum elemente ale cămășii țărănești pe care o găsim azi la țărăncile de la Sarmizegetusa și la țărăncile de pe metopele de la Adam-Clisi. Marama prinsă de un ornament circular al capului evocă gateala de cap a pădurencelor și în același timp, ornamentul cilindric de pe capul zeității pontice.

Celții, un popor cu elemente de costum specifice, au păstrat în film coiful cu coarnele laterale pe care documentarea ni-l indică oriunde este vorba de apariția acestui popor.

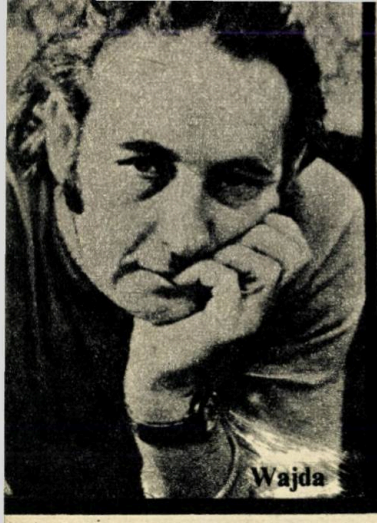
Lumea pontică este evocată prin «drapajul» cunoscut din veșmintele lumii antice, prin moliciunea materialelor din care au fost făcute costumele și prin culoarea albă preponderentă.

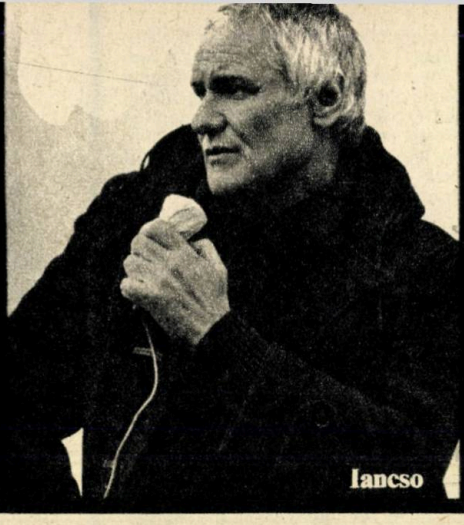
În cazul căpeteniei dace și a poporului dac din filmul «Burebista» am căutat să păstrez o legătură cu costumul dacilor din filmele anterioare **(Dacii, Columna)** pentru a nu rupe firul de permanență ce trebuia evocat.

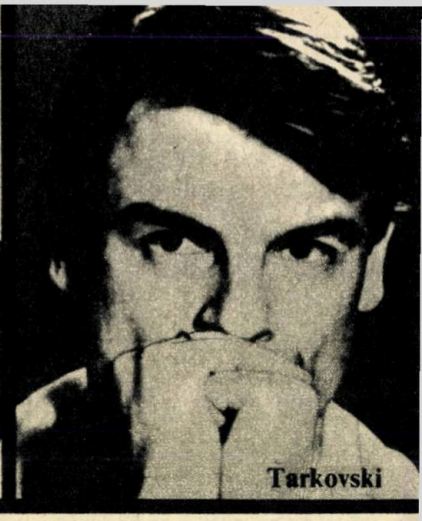
Astfel, inspirîndu-mă din vestigiile civilizației întemeiate pe aceste pămînturi și din ceea ce s-a păstrat — nealterat — în veșmîntul și zestrea populară pînă în zilele noastre, m-am străduit să demonstrez — și cu mijloacele artei scenografice — ideea scumpă nouă tuturor, a permanenței noastre în spațiul carpato-dunărean.

Hortensia GEORGESCU

Costumul mereu în consonanță cu imaginea din conștiința spectatorului (Mircea Albulescu în *Dacii* și Emanoil Petruț în *Tudor*)


Wajda


Iancso


Tarkovski

Martori ai unui timp în care apele s-au ales de uscat

Prin ce se definește omul în fața istoriei? Răspund: Wajda, Iancso, Tarkovski

Cinema

În marele capitol al relațiilor cinematografului cu istoria, numele lui **Wajda, Iancso, Tarkovski** — adevărată tripletă de aur — semnifică continuarea la intensitatea proprie personalităților lor de excepție, a nobilei chemări a filmului socialist de a se înscrie în istorie într-un chip unic: purtători de cuvînt ai spiritualității și ai crezurilor politice ale unor popoare care și-au impus destinul, care și-au făurit istoria, ei sînt creatori ai unei arte de o tulburătoare — artisticește — și relevantă — din punct de vedere politic — unicitate. Prin ei, pe drumul care vine dinspre Dziga Vertov și Eisenstein, filmul analizează mecanismele înscrierii în istorie renunțînd la orice balast descriptiv — contemplativ, căci această înscriere înseamnă, în primul rînd, considerarea destinului uman — privit drept o categorie istorică — poate ineluctabilă a unei neîntrerupte curgeri dinspre trecut către un viitor ce trebuie înțeles și asumat. «În istorie ne instalăm — îmi spunea în 1969 Miklos Iancso — pentru a fi siguri că sîntem pe un tărîm unde oamenii s-au trezit, au înlăturat amănuntele cotidiene, s-au apropiat mai mult de esențe». Tocmai pentru că sînt artiștii martori ai unui timp în care apele s-au ales de uscat dar și, bineînțeles, dintr-o profundă propensiune către meditația cu încărcătură filozofică pe marginea istoriei, unul dintre motivele centrale ale creației lor este cel desemnat de raporturile individului cu istoria. Luminate din unghiuri diferite, înveșmîntate în nuanțe deosebite și transmise în modalități proprii registrului artistic al fiecăruia, problematica omului confruntat cu imperativele epocii, a transformării opțiunilor în angajare, luarea de conștiință, adeziunea sau izolarea, prețul tragic al erorii, căutarea unei soluții existențiale care să împace — după formula sociologului Max Weler — «propria responsabilitate cu morala și factorul politic» — iată reduse la cîteva linii extrem de subțiri, direcțiile ce dau una dintre definițiile artei cinematografice a unui Wajda, Iancso, Tarkovski.

«O generație contaminată de moarte»

...astfel își numește cineastul polonez generația căreia îi aparține, reluînd o formulare a scriitorului Tadeusz Barowski», «o generație cu totul aparte, produs al istoriei țării noastre din anii războiului și care a văzut lucruri atît de îngrozitoare încît totul li se citea pe chip, se exprima în oricare dintre actele lor; în tablourile lui Andrzej Wroblewski, în scrierile lui Tadeusz Borowski, în jocul lui Zbigniew Cybulski, prezența morții... O obsesie, cea a oamenilor care au trăit epoca crematoriilor din lagăre».

Această obsesie a morții resimțită ca individ este convertită de regizorul Wajda în întrebarea nelinișitoare care, într-o formă sau alta, va reveni în majoritatea filmelor pe care le-a semnat: prin ce se definește omul în fața istoriei? Prin opțiunile sale, vine răspunsul din patru puncte cardinale ale creației, cineastul operînd aici cu nuanțe ce exprimă complexitatea, caracterul nu de puține ori contradictoriu, refuzat maniheismului în raporturile individului cu istoria. Suportul opțiunii îl constituie înțelegerea la timp și pînă la capăt a mișcărilor vizibile, dar și a celor interioare ale istoriei. Cine amînă ori cine nu are curajul discernerii, «cui îi bate ceasul», cine se mai lasă legănat de false iluzii, plătește totul, ca pe o vină tragică. Poate nu întîmplător eroii

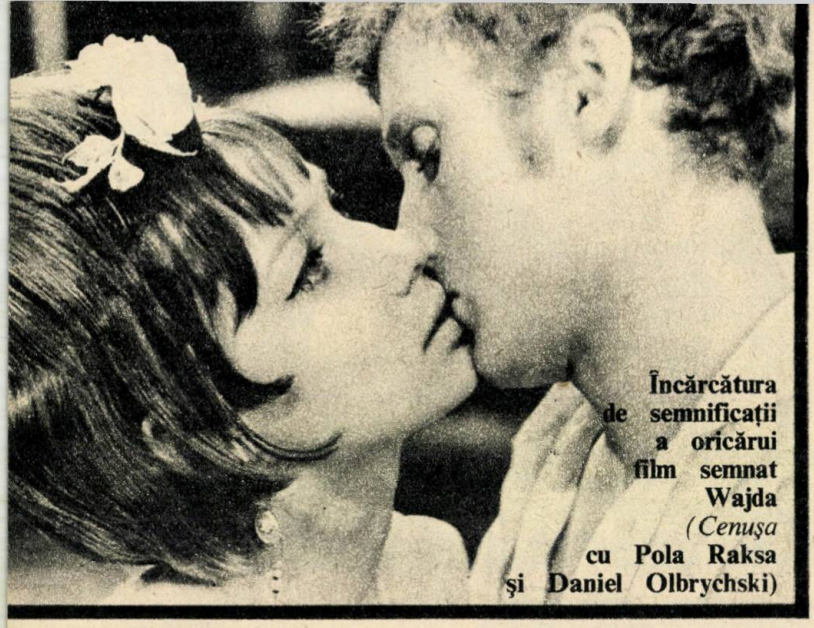
primelor filme ale lui Wajda, tineri nevoiți să aleagă înainte de a fi avut vreme să-și contureze o biografie personală, sînt confruntați, aproape violent, cu eșecul, ca și cum autorul ar dori să arunce întrebarea: vor mai avea tăria să ia totul de la capăt? Vor mai avea putere băieții din **Canalul** care au parcurs «o neagră traversare a Styxului» pentru ca la liman să-i aștepte — cine nu-și amintește imaginea celor două cizme, ca doi piloni de nesurmontat, să refacă experiența? Întrebarea rămîne deschisă, implacabilul va fi introdus mai tîrziu, o dată cu capodopera **Cenușă și diamant** (1958), cu eroul ei Maciek Chelmicki, devenit simbolul tragic al neputinței de a desăvîrși inserarea în istorie, de a o înțelege, cum spuneam mai sus, pînă la capăt. În ziua de ruptură, acea care masca trecerea de la război la pace, tînărul cu ochelari fumurii continua să lupte dar pentru o cauză pierdută de data aceasta. Absurdității actelor sale, pe care o resimte fulgerător dar prea tîrziu, îi corespunde un sfîrșit absurd, pe maidanul cu gunoaie. Una dintre cele mai celebre «morți» din istoria cinematografului, jucată dincolo de orice limită a anduranței emoționale de către Cybulski, cu acele zvîcnete de animal muribund și paradoxale țipete de nou născut — a fost și va fi mereu citată ca o condamnare a istoriei neiertătoare. După cum, sub aceeași boltă a semnificațiilor se înscrie și rătăcirea eroului din finalul filmului **Cenușă...**, bîjbîind orb pe întinderile înghețate ale unui pămînt străin, victimă a mitului napoleonian. Neștiind de partea cui se află cauzele drepte, confundînd promisiunea nesăbuită și orgolioasă cu realitatea, protagonistul s-a trezit participant la orori, iluminarea fiind, și în acest caz, tîrzie, inoperantă. Dar, se va întreba din nou — și ne va întreba — într-un alt film al lui Wajda, extrem de mobil și tenace în tatonarea tuturor fețelor problematicii căreia i s-a dedicat — este vorba de **Peisaj după bătălie** — cine are șansa salvării din coșmar, precum tînărul intelectual — răsărit mai înainte în paginile scriitorului amintit la început, Tadeusz Borowski, după nuvela căruia a fost realizat filmul — cine a traversat infernul pentru a se instala într-o realitate încă difuză, mai poate găsi energia necesară unei noi opțiuni? Întrebarea este răscolitoare, incitantă, asemeni întregii creații a cineastului care a găsit mereu alte nume unei obsesii fundamentale: în ce măsură omul este obiect pasiv al istoriei și în ce măsură este subiect al ei? Accentul, necesar în discursul wajdian, al refuzului individului de a fi acest obiect pasiv, îl degajă unul dintre ultimele filme ale cineastului, **Omul de marmură**, ce se așează, organic, într-o creație de o coerență proprie marilor realizatori, pentru a demonstra cu noi argumente, că existențele înseși înseamnă participare la istorie.

Omul se definește prin opțiunile sale *(Arta de a fi iubit* **filmul lui Wajda, cu Barbara Kraftowna și Zbigniew Cybulski)**

«M-am străduit să exprim cu disperare, necesitatea speranței»

Aplecat asupra unor metafore de o mai mare generalizare și deschidere filosofică, cineastul maghiar Miklos Iancso plasează problematica raporturilor dintre individ și istorie sub semnul unei fragilități dureroase. «Ceea ce mă interesează — spunea Iancso — este suprafața aceasta extrem de crudă a contactelor umane, atît de lesne convertibile în opresiune, socială sau particulară. În acest ultim plan, Bergman a întreprins analize extraordinare. Eu sau Wajda încercăm să o surprindem în latura ei socială». Spre deosebire de colegul său — cu care de altfel a și colaborat — Iancso își plasează fasciculul de lumină asupra situațiilor postrevoluționare, el fiind, prin excelență, cineastul explorării potențialului dramatic al acestor stări, în care structurile noi încă nu s-au definit în întregime, dar punțile cu trecutul s-au rupt, în care idealurile sînt confundate cu realitatea și în care, nu de puține ori relațiile dintre oameni chiar printre cei pînă ieri egali ca statut, sînt supuse unor modificări tragice. Ca în versurile de început ale lui «Macbeth», în care frumosul se transformă în urît și binele în rău, mecanismele manipulării individului în condițiile unei istorii încă confuze (iată încă una dintre obsesiile lui Miklos Iancso — manipularea omului) izbutesc să dezintegreze solidaritatea și să strecoare trădarea, **Sărmanii flăcăi** fiind determinați, încetul cu încetul, să devină delatori. Spațiile în care își plasează cineastul filme-

Stilul inconfundabil al lui Miklos Iancso *(Rapsodia maghiară)*



Încărcătura de semnificații a oricărui film semnat Wajda *(Cenușa* **cu Pola Raksa și Daniel Olbrychski)**

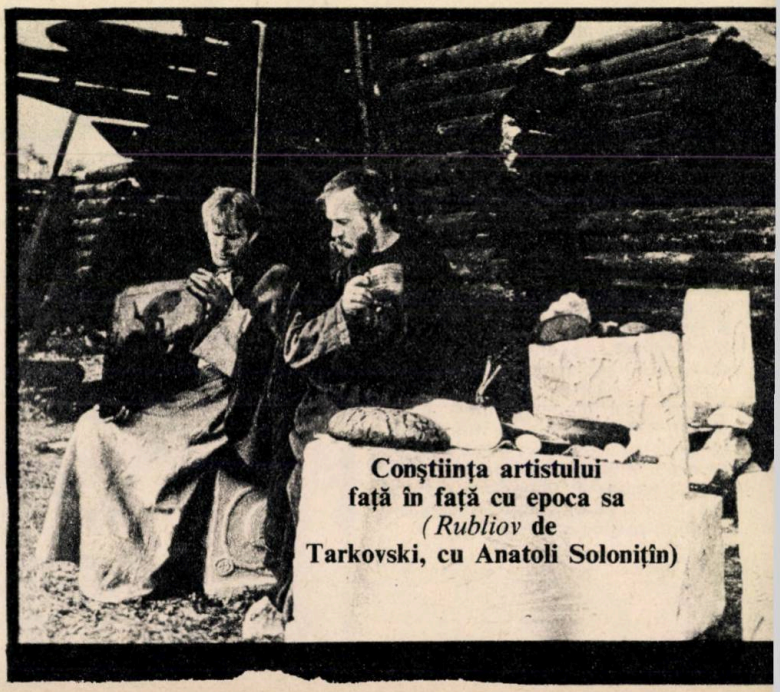
le, mereu aceleași întinderi ale pustei, nedispuse să ocrotească omul, ci din contră, să-l demaște, neliniștitoare prin imensitatea lor ostilă și în care aparatul vînează realmente mișcarea, sînt propice leit-motivelor ce străbat practic întreaga creație a regizorului, de la **Așa am venit** la **Rapsodia maghiară:** hăituiala, spaima, umilința, represiunea — teme din împletirea și despletirea cărora artistul dezvoltă adevăruri tulburătoare despre fragilitatea și totodată forța ființei umane. Iancso este creatorul unor pagini unice în istoria cinematografului contemporan, decodate ca tot atîtea ipostaze ale condiției umane în momentele de paroxism al istoriei; poate nimeni altul pînă la el, nu a izbutit să investească imaginea unor trupuri goale, denudate, pentru a fi schingiuite sau doar umilite, cu atîta puritate, simbol al unui mister al făpturii umane pe care nici o forță potrivnică nu îl poate ucide. După cum casele singuratice, aproape înghițite de spațiu, adăposturile înjghebate, raritatea refugiului în care, din păcate, și aici moartea ajunge omul (iarba în care mor soldații din **Roșii și albii),** ca și mișcările, celebrele mișcări «jancsosiste» în cercuri și zigzaguri amețitoare (stilul consumă însăși substanța filmului) în care oamenii se caută fără a se atinge, sînt tot atîtea imagini-cheie ale unui **discurs despre pînda disperării și însoțirea speranței în inexorabilele jocuri ale istoriei. Căci așa cum mărturisea artistul iubitor de paradoxuri** și la nivelul formulării,: «în toate filmele mele m-am străduit să exprim cu disperare, necesitatea speranței».

Adevărata știință și răbdare a căutării

Pe drumul de la metaforă la parabolă, ne îndreptăm spre creația celui de al treilea cineast care participă la tema noastră, Andrei Tarkovski. Chiar dacă momentele de culminație ale istoriei, cum sînt războiul lui Wajda, revoluția (postrevoluția) la Iancso nu sînt regăsite ca atare, ca unic fundal și catalizator al relațiilor individului decît în **Copilăria lui Ivan,** restul creației topind epocile și evenimentele pentru a crea sentimentul timpului devorator, istoria este prezentă, cu imensa ei forță acaparatoare și devastatoare. **Copilăria lui Ivan,** filmul ce îi plăcea atît de mult lui Sartre, nu este doar imaginea ororilor revăzute cu ochii copilului, ci o parabolă despre războiul care pregătește omenirea pentru moarte. La vîrsta lui, micul Ivan a trăit totul, în puțina lui biografie s-au revărsat toate experiențele, de la vîrsta jocului a trecut brusc la cea în care poate să vină și chiar vine sfîrșitul ca o condamnare a monstruozității momentelor de rătăcire ale istoriei.

În capodopera sa, în **Rubliov,** dintre multele motive de meditație ale cineastului, se desprinde, ca fundamental, cel al raporturilor omului cu epoca; călătoria lui Rubliov prin timp are ritmurile și intensitatea unei descinderi în bolgiile infernului, credința lui fiind că fiecare individ dispune de puterea de a protesta, de a nu se alinia urîtului și nedreptății. Într-un secol al barbariilor, artistul genial alege drept formă a strigătului său, tăcerea, închiderea în mutenie, refuzul comunicării. Rubliov va străbate o parte a existenței sale ferecat în propria sa lume, incompatibilă cu cea exterioară, păstrînd pentru sine încrederea în geniul omului simplu, de partea căruia se află viitorul: înălțarea balonului meșterit din cojoace, intrarea în posesia secretului clopotului urnit din pămînt de către tînărul ucenic, vorbesc despre această nealterare a speranței. Ideea revine și în ultimul film al lui Tarkovski, **Călăuza,** conceput și el ca o călătorie, inițiatică, de data aceasta asumată în trei, artistul, omul de știință și omul simplu. Într-un timp și un spațiu ale nimănui, cel care are adevărata știință și răbdare a căutării este omul simplu, care nu va trage după el nici un balast, eliberat de orice impuritate a curiozității. Pe o filieră de cultură tipic rusească, cu rădăcini în marea literatură, Tarkovski își spune cuvîntul, încă o dată, cu strălucire, afirmîndu-și încrederea în OM, ca atare, dincolo de toate încercările istoriei.

Magda MIHĂILESCU



Conștiința artistului față în față cu epoca sa *(Rubliov* **de Tarkovski, cu Anatoli Solonițîn)**

Două războaie mondiale, două concepții de a face film

Marele război, filmul lui Mario Monicelli, cu Vittorio Gassman și Alberto Sordi

Cinema

Prin film **de(spre) război** se poate înțelege orice peliculă inspirată de un conflict armat, însă termenul e consacrat mai ales pentru filmele celor două conflagrații mondiale. Oricum, fiind abundent exemplificată (numărul total al peliculelor «de război», în lume, trece de 60 de mii), această din urmă grupare poate constitui singură obiectul unei analize. Mai mult, ea oferă avantajul unității tematice și posibilitatea paralelei stilistice. De fapt, despre un stil al filmelor de război nu se poate vorbi, însă o marcă specifică este inerent prezentă pe de o parte la filmele primului război mondial, pe de alta — la filmele celui de al doilea, indiferent de data realizării, adică de distanța în timp față de eveniment. Ne aflăm, încă, prea aproape de ambele conflagrații, ca să le tratăm ca pe poveștile adevărate ale altor vremi. Coexistăm generații trecute prin ambele flageluri și generații aflate în umbra consecințelor ultimului război. Iată de ce, spre deosebire de alte capitole ale filmului istoric, aici nici un cineast nu-și va permite licențe cinematografice flagrante, atitudini superficiale reprobabile, necum contradicții de fond cu realitățile faptice. Unde se produce distincția dintre filmele inspirate de primul război mondial și cele inspirate de al doilea este caracterul conjunctural — istoric, politic, social — al celor două conflagrații.

Atracția spectacolului războinic

În perimetrul narațiunii istorice, cinematograful a dovedit o promptitudine reportericească. Evenimentelor, grandioase ori mărunte, le-a făcut loc cu generozitate pe ecran, fără scrupule de ordin estetic. Mai întîi, ținea să-și valorifice aptitudinea de înregistrator fidel, vocația de interpret subtil putea să și-o împlinească sau nu, era o problemă de opțiune. Afirmații valabile și pentru filmul de(spre) război. Nici nu se născuse bine și se simțea atras de spectacolul belic. Prin Lumière, Méliès, părinții săi — fiecare în felul personal mai aproape de realism sau preferînd ficțiunea — reconstituia încă prin 1897, scene de război. Inaugurase o tematică, ocazia nu-i scăpase. Ba se arăta și profetic: în 1913, Méliès propune o conflagrație mondială **(Crimele umanității)**, iar Frescout povestește bătălia lungă a artileriei germane **(Moartea asupra Parisului)**. Deși aflat în stadiul copilăriei mute, cinematograful ține ritmul războiului, peliculele se succed rapid, ficțiunea alternează cu reportajul, ambele — puse în slujba stimulării avîntului național. De remarcat că aici se vădește pentru întîia oară ambiguitatea intențională a imaginii realiste de pe ecran: reportajele de front, fruste, sînt primite și privite cu circumspecție; dincolo de relatarea directă, misiunii propagandistice i se substituie o notă acuzatoare. Cît privește filmele de ficțiune/reconstituire, din aceeași perioadă, ele transformă handicapul absenței coloanei sonore în avantaj: schematismul lor le aduce un plus de dramatism, ceea ce, pe plan ideatic, se traduce în cîștigul unei forțe mobilizatoare. Din punct de vedere stilistic însă, filmul ca artă este ucis de conjunctura belică. Războiul, oferind substanță epică inepuizabilă cinematografului, îi oprește cristalizarea mijloacelor de expresie, îl abate spre sfătoșenia dramaturgică și îi impune adăugarea dimensiunii sonore.

Cîștigurile pe plan formal, survenite după al doilea război mondial, nu afectează filmul de(spre) război. Acesta nu poate asimila inovații de limbaj, căci caracterul net realist al tematicii distruge ambiguitatea originară a imaginii cinematografice. În filmul de război, cinematograful își pierde o capacitate esențială, un avantaj estetic primordial față de literatură — polisemia limbajului vizual.

Despre război, fără a-l arăta

La poli opuși, ar fi două exemple reprezentative pentru tendințe prețuite în cinematograful modern: **Nopate și ceață** (Alain Resnais, 1956) ca germene al realismului magic, constituit din materiale de arhivă, însă depășindu-și condiția de film documentar, realitatea brută fiind reinterpretată, la montaj, prin concepția structurală a autorului și **La umăr, arm'!** sau, cu titlul de notorietate, **Charlot soldat** (Charlie Chaplin, 1918), pentru precocitatea curajului demitizator, tradus în imagine prin apelul la burlesc, la gagul vizual aparent blasfemic, dar rezonînd în drama tranșeelor. Apogeul demitizării îl atinge **Supa de rață** (Leo McCarey, 1933) într-un film în care războiul nu este decît enunțat, ca amenințare iminentă, dar cu atît mai acut înfierat prin grotescul mașinăriei diplomatice.

Două din cele mai sugestive personificări ale războiului se înscriu, prin **Hiroșima, dragostea mea** (Alain Resnais, 1959) și **O absență îndelungată** (Henri Colpi, 1961), la capitolul «urmări și consecințe», mai corect «traume psihice», oferind imagini mai terifiante decît cele ale încleștărilor de forțe armate: personalități mutilate (calitatea esențială, comună acestor filme, este explorarea vizuală a **chipului**, completată cu hieratismul gesturilor interzicînd o desfășurare teatrală a interpretării actoricești). Iar dacă «vîrfurile» filmului de(spre) război își extrag substanța din chiar factologia epocii, aceasta este, însă, reflectată prin destine individuale,

surprinse în momentele impactului cu istoria: **Zboară cocorii** (Mihail Kalatozov, 1957) este o perfectă demonstrație a adecvării instrumentului operatoricesc la meandrele evoluției dramaturgice; **Diamantele nopții** (Jan Nemec, 1964) duce limbajul filmic la o maximă epurare de detalii redundante, mizînd cu precădere pe elocventa montajului: **Duminică la ora 6** (Lucian Pintilie, 1966) potențează realitatea obiectivă cu datele realității subiective, pe teritoriul memoriei obsedante.

Există unghi obiectiv?

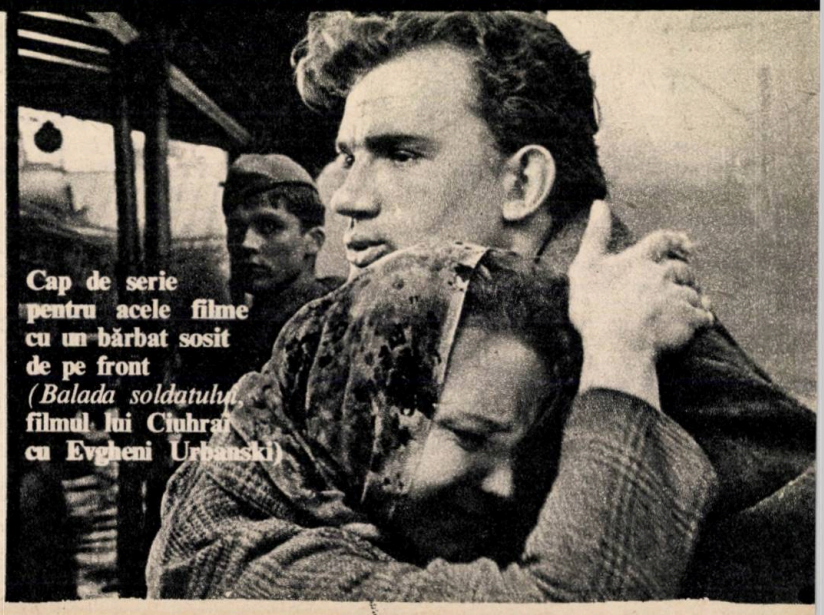
Indiferent de valoarea artistică a peliculelor, în filmul de război, amprenta națională este mai pregnantă decît în alte filme. Războiul înseamnă, pentru orice națiune, o implicare totală. Cînd filmul de(spre) război a reușit să sugereze ori să redea această amprentă, a dovedit că s-a apropiat cu sinceritate de obiectivul său. Țările beligerante în cele două conflagrații mondiale, aflate de o parte sau de alta a baricadei, au intrat cu încărcătura lor de tare și virtuți în reprezentările cinematografice, în imagini inevitabil parțiale, dar adesea reale.

Dacă **Noi, copiii minune** (Kurt Hoffman, 1959) recurge cu detașare la satiră pentru a reconstitui fanatismul german antebelic, în schimb **Pămînt spaniol** (Joris Ivens, 1937), deși documentar și datorat unui cineast străin, transmite cu patos gravitatea preludiului tragediei iberice. **Marele război** (Mario Monicelli, 1959), prin scandalul stîrnit în țară, dar și prin «Leul de aur» primit la Veneția, a demonstrat adevărul curajos al unui film antipatriotard: lipsa de apetit belic al soldatului italian. Cu **Iluzia cea mare** (Jean Renoir, 1937) rafinamentul francez e pus cu subtilă persuasiune în slujba ideii pacifiste scumpe unei țări aflată în ajunul îngenunchierii ei. **Pentru țară și rege** (Joseph Losey, 1964), datorat unui cineast american, reușește — paradoxal — să demonteze mecanismul rigid al armatei britanice cu accentele specifice «free cinema»-ului insular. **Trei** (Alexandar Petrović, 1965) este, poate, cel mai iconoclast din producția de filme iugoslave inspirate de războiul partizanilor, rămînînd fidel adevărului istoric într-o formulă artistică originală. în care dramatismul vizual atinge o eficiență înaltă. Din **Și eram tineri** (Binka Jeliazkova, 1960), mai mult decît din alte pelicule bulgare apropiate valoric, se degajă, deopotrivă, statornicia idealurilor și puritatea năzuințelor generației războiului, lirismul filmului accentuînd contrapunctic sentimentul durerii înăbușite. Omenia simplă și caldă a eroului din **Balada soldatului** (Grigori Ciuhrai, 1959) devine, în schema fluidă a tramei, simbolul poporului sovietic marcat de tragedie, dar neschimbat în datele sale fundamentale, native. La fel, drumul personajelor din **Canalul** (Andrzej Wajda, 1957) e semnificativ pentru modalitatea sa tragică. **Trenuri strict supravegheate** (Jiri Menzel, 1966) îmbină sarcasmul cu lirismul, calități care au generat, prin fuziune, optimismul melancolic al multor filme din cinematograful cehoslovac. **Undeva în Europa** (Geza Radvany, 1947), film de mare sugestie imagistică și cu o narațiune eliptică, devine o acuză directă a erorilor războiului. Pentru a păstra proporția, luînd un singur exemplu în cadrul fiecărei cinematografii naționale, la noi **Viața nu iartă** (Manole Marcus și Iulian Mihu, 1959) novator ca expresie în epocă, prin articularea temporală a acesteia și prin plasticitatea cadrelor, are meritul de a evidenția importanța vitală, pentru poporul român, a războiului de unitate națională.

Sergiu SELIAN

Ziua cea mai importantă din istoria țării noastre: Eliberarea (*La porțile albastre ale orașului*, filmul lui Marin Preda și al lui Mircea Mureșan, cu Romeo Pop, Dumitru Furdui, Aurel Cioranu)

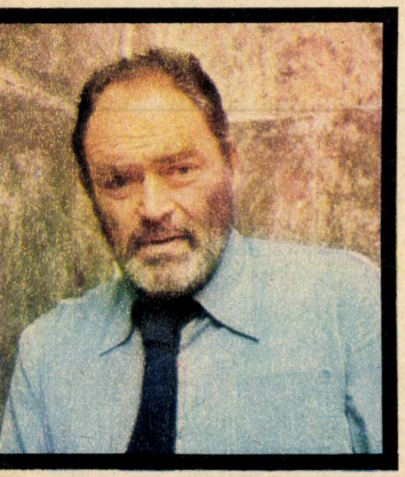
Urmele lăsate în conștiințe, de război (*Absență îndelungată*, filmul lui Henri Colpi cu Alida Valli și Georges Wilson)



Cap de serie pentru acele filme cu un bărbat sosit de pe front (*Balada soldatului*, filmul lui Ciuhrai cu Evgheni Urbanski)

Ce credeți că s-a spus demn de a fi reținut despre dvs.? Ce regretați că nu s-a spus

O singură întrebare și 64 de răspunsuri. Tot atîtea autoportrete ale actorilor noștri. Desigur nu sînt toți și nici nu s-a spus tot ce era de spus. Pentru că, dincolo de dorința de a vă prezenta actorii — în direct — am încercat să luăm temperatura momentului într-o relație care ar trebui poate să ne preocupe mai mult: relația actor-critică-public. Avem convingerea că, la sfîrșitul anchetei, veți ști mai multe despre «profesiunea: actor» și despre «arta sa poetică».



Profesiunea: actor

Cred cu disperarea încăpățînată a omului ce nu are decît o singură soluție în viața lui, adică în profesia lui:

că **actorul profesionist** este o constantă de valoare în filmul românesc.

Cred cu încăpățînare că pînă la urmă se va vorbi pe larg, serios, **profesionist** și despre truda actorului. Aștept! Aștept!

Mircea ALBULESCU

Arta mea poetică

...S-a spus chiar că sînt prea șatenă pentru un rol atît de frivol (vezi personajul Ela din filmul **Între oglinzi paralele**).

S-au scris despre mine și vorbe bune și considerații exterioare dar toate, vizau, din păcate... rolurile pe care le-am interpretat deja. Sincer vorbind, sînt mai mulțumită de (faptul de) a nu fi acceptat să joc în niște filme decît de ceea ce am făcut. N-aș vrea să se creadă că aceste cuvinte vin dintr-o supărătoare vocație a nemulțumirii. Optimismul nezdruncinat mă face să aștept în continuare roluri semnificative în cinematograful românesc pe care îl doresc de competitivitate mondială. Aprecierea care mă onorează cel mai mult e legată de debutul meu în **Ilustrate cu flori de cîmp:** se referea la suflul dramatic, la forța privirilor, la semnificația tăcerilor. Cu neprefăcută modestie cred că formularea e un compliment; dar ea se apropie de «arta mea poetică», de ceea ce cred că trebuie să fie interpretarea în film. Cred în folosirea cît mai epuizantă a circumvoluțiunilor ce ne definesc. Toți mîncăm dimineața pîine mai mult sau mai puțin prăjită și ne turnăm fel de fel de ceaiuri dar, cînd vezi în cadru doar asta, nimic fundamental nu răzbate de dincolo și autenticul după care gonim rămîne artizanal. Nu cred în aceste filme cu «bătaie scurtă», sîrguincioase și nedecisive în care banalul rămîne chiar ce este — «îngrijorător de neartistic».

Îmi doresc roluri esențiale, dincolo de gesturile mărunte ce se cer compuse, de tonele de vorbe ce le mitraliem gratuit, filme în care, ce se întîmplă cu un om e sublim, tragic, niciodată derizoriu, în care o anume privire, dintr-un anumit unghi și numai acea privire, îți poate da senzația de dilatare sau maximă concentrare; o întoarcere de cap și doar un anume gest ce se petrece

Ce credeți că s-a spus demn de a fi reținut despre dvs?

tocmai cînd tăcerea e chiar încremenire, înseamnă mai mult decît toată tehnica forfotei și recompunerii vieții «ca-n viață». Pentru că putem să nu adormim uneori din pricina acestor gesturi și priviri care ne fixează, ne percutează, le luăm cu noi și rămînem cu ceașca de ceai întîmplător în aer; descoperim și redescoperim atunci ceva cu adevărat important pentru ființa noastră. Cred doar în cinema-ul supus ideilor fundamentale, cinema-ul acelor roluri ce străbat opacitatea și ermetismul de care ne înconjurăm pentru apărarea lumii acesteia fragile și tremurătoare, pentru apărarea ei cu orice preț, ea fiind neprețuită... Cred în **transparență**. Și mai cred că talentul și inteligența nu ajung, e nevoie de cultură, căci mai ales lipsa culturii e atît de vizibilă și dăunătoare în cadrele și filmele acestui deceniu.

Elena ALBU

Ceea ce nu se vede de obicei...

Ce s-a spus? Păreri și opinii ale cronicarilor profesioniști. Ce nu s-a spus? Ceea ce nu se vede de obicei: munca dură și îndelungată de pregătire pe platou pentru a reda pe ecran chiar o frîntură de secundă de viață. Îmi vin în minte spusele lui Ionel Teodoreanu: «Cine nu cunoaște truda și munca adunate într-un bulgăre de sare, să stea la o parte». Despre creația artistică, interviul Vornicu-Albulescu urmărit pe ecranul din casă mi s-a părut concludent, adevărat, emoționant.

Formularea care m-a prins cel mai bine? Orice formulare cînd a fost imparțială, deși foarte rară. Cîte un cronicar mai scrie fără obiectivitatea pe care i-o impune profesiunea. Mai sînt unii care povestesc rolul în loc să analizeze ce-a făcut actorul din rol. Acuzația cea mai nedreaptă? «A fost odată» dar nu ca-n poveste, o acuzație, «o părere prea subiectivă» și mă scuz că nu mi-am încărcat memoria cu ea.

Violeta ANDREI

În general, n-am de ce să mă plîng...

La început am fost caracterizată ca actriță temperamentală, «marchiză a haiducilor» (Călin Căliman), deși eu îmi făcusem intrarea în film cu **Procesul alb.** Dar cele șase filme cu haiduci au reținut mai mult atenția criticii. Mi-a părut bine că s-au remarcat cele două personaje din **Facerea lumii** și, deci, trecerea mea într-un alt registru de interpretare.

Sigur că unii critici au fost mai sensibili, alții mai puțin. Cîteodată citești «Marga Barbu în cel mai bun rol al ei»... Și asta de patru, cinci ori. Asta nu spune nimic, decît poate despre comoditatea criticului în judecarea unui rol; pur și simplu vrea să scape mai ușor. Nu întotdeauna, dar în general, actorii sînt expediați în cronici.

Ce nu s-a spus? În cronica din România liberă, la **Facerea lumii** am fost omisă. Nu eram personajul principal, dar jucam două personaje complet diferite (m-a șocat pentru că, ulterior, am luat și pentru aceste roluri premiul ACIN).

M-a durut că în cronicile de la **Bietul Ioanide** s-a vorbit foarte mult despre mine, dar nu s-a atins esențialul: adică, s-a trecut foarte ușor peste scena finală a morții, una din scenele cele mai grele din cariera mea, care era și de compoziție și o scenă foarte dramatică. Îmi pare rău, pentru că nu te întîlnești des cu asemenea momente. Ori s-au tocit sensibilitățile cronicarilor, ori este rea voință, nepăsare. Uneori s-au scris și opt-zece fraze dar au fost alături de esență. În schimb, s-a vorbit foarte mult despre mine în filme în care făceam foarte puțin. M-a și mirat că mi s-a dat atenție. Nu poți să ceri de la cronicari să fi fost actori, dar îți pare rău că nu înțeleg ceea ce ai vrut să faci și ceea ce actorii, colegii înțeleg. Poate că unii dintre ei au vrut să fie actori dar n-au reușit. Și atunci s-au înăcrit. Știu eu cîțiva.

Eu sînt dintre aceia care îi controlez pe cronicarii de film; după ce citesc o cronică, mă duc să văd filmul, să văd cîtă sinceritate și probitate a avut respectivul. Și nu rareori mi s-a întîmplat să citesc aprecieri pe dos.

M-a copleșit aprecierea lui Călin Căliman referitoare la rolul meu din **Bietul Ioanide:** «o pagină antologică...».

În general nu am de ce să mă plîng, dar pentru că m-ați întrebat...

Marga BARBU

Arta de a folosi talentul

Este prima dată cînd nu pot să răspund la o întrebare care îmi este

adresată cu sincer interes. Ce am făcut este foarte puțin pentru ca răspunsul să însemne ceva pentru cinematografia română. Nu pot să răspund la această întrebare pentru că am în minte o întrebare majoră: de ce nu avem o școală românească de film cînd avem, și regizori, și scenariști, și actori talentați?

Eu nu sînt o personalitate în materie de film; am mai multe opinii ca spectator decît ca actor. Dacă eventual vă interesează, iată-le: m-a interesat dintre filmele anului 1980, **Stop cadru la masă,** film de debut. Sînt de părere că Adei Pistiner trebuie neapărat să i se dea să facă un film cu o problematică importantă, gravă; ea a dovedit că este stăpînă pe mijloacele de expresie cinematografică.

N-am nici un dispreț pentru genul polițist sau western; dar Mircea Veroiu, cu care am lucrat și pot să afirm că îl cunosc, consider că nu asta are de spus în cinematografia română. Dan Pița, de asemenea. Asta nu înseamnă că nu le apreciez filmele.

Critica trebuie să fie alături de ei într-o solidaritate și încăpățînare teribile de a face **numai ceea ce îi reprezintă.** În felul acesta și publicul va fi alături de tendințele care pot defini o școală națională de film. Să-i ajute să spună **nu** pseudoproblemelor! Măcar problemele să fie adevărate, pentru că în realizarea artistică oricînd e loc de mai bine.

Am mai spus și altădată că este important **să numim** un lucru care ne frămîntă; chiar dacă el pînă la capăt rămîne nerezolvat, el trebuie **să existe, să fie numit** în film.

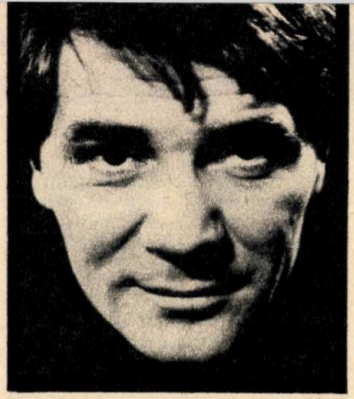
Vedeți că. în ultimă instanță, durerea mea este venită dintr-o reacție de spectator și nu de creator de film. Am argumente absolut suficiente ca să demonstrez că avem mari artiști în toate domeniile care se întrepătrund în arta cinematografică, **minus arta de a-i folosi.** Aș zice chiar **conștiința,** care în expresia ei fundamentală este **conștiința politică.**

Leopoldina BĂLĂNUȚĂ

Unde a fost Besoiu?

Eu am făcut peste 50 de filme. Vă dați seama cîte s-au spus?

S-au spus și lucruri bune, s-au spus și lucruri rele. Și mi se pare normal. Un exemplu care îmi face plăcere e că «am foarte mult farmec»... sau cel din almanahul de vară: «Ion Besoiu... Și el din familia specialilor». Nu-mi face plăcere cînd am convingerea ca profesionist (și aceasta este și părerea profesioniștilor din jurul meu) că am făcut un rol care a ieșit bine și el este «citit» invers. Și nu-mi face plăcere cînd un film care n-a ieșit bine culege laude.



Ce nu s-a spus? Nu s-a spus că sînt foarte talentat dar, dealtfel, nu cred nici eu. Ba mint, s-a spus. Nu s-a spus însă în nici o revistă, nici un cronicar nu s-a întrebat cînd am traversat o «pauză cinematografică» de vreo patru ani: «Unde e Besoiu?» Și nu numai eu am fost în situația asta. Te laudă, te laudă și pe urmă nu se întreabă: «Unde e, oameni buni, cutare de nu-l mai distribuiți?»

Formularea cea mai potrivită îmi aparține: sînt un actor util. Almanahul de vară mi-a făcut un compliment peste ceea ce cred eu despre mine.

Acuzația cea mai nedreaptă este că n-am fost bun în **Mihai Viteazul.** Îmi pare bine că se vorbește despre mine și în almanahul de vară și în cel de iarnă, înseamnă că sînt util și că n-am îmbătrînit. După iarnă, vine primăvara...

Ion BESOIU

Sînt o tînără speranță

Cam 25 de ani, Buftea n-a vrut să mă obosească. De vreo 5 ani însă... Am făcut puțin film. Puțin, dar bun. Acum sînt foarte solicitată. Și mi-am permis să joc ce-mi place. Să aleg. În ultima vreme am ales, la invitația regizorului Nicolae Corjos un rol dintr-un scenariu scris de Rodica Padina, «Străbunica mea, vrăjitoarea». Rolul «madam Maria», o femeie care vine să facă menajul într-o casă. Ea va «comanda» din secunda în care intră în casă toate cele ce se vor întîmpla. N-am făcut în filmul românesc, cum știți și dumneavoastră, carieră ca în teatru. Odată cu **Ion. Blestemul pămîntului, blestemul iubirii,** a venit pe capul meu nu un blestem ci o binefacere datorită regizorului Mircea Mureșan. M-a mai solicitat un regizor de teatru, Alexandru Tocilescu, care va face film. Așa că acum nu pot fi decît bucuroasă.

Critica a fost foarte bună cu mine. Ecaterina Oproiu a scris de trei ori — cînd m-a văzut în vreo mică secvență — «pe cînd un rol pe măsura acestui monstru sacru?» Așa încît aștept și vă rog să notați că actrița Tamara Buciuceanu roagă pe scenariști să-i scrie un rol comic (vreau să spun cu adevărat comic)...

Pînă atunci rămîn a dumneavoastră Tamara Buciuceanu, o tînără speranță a cinematografiei române.

Tamara BUCIUCEANU

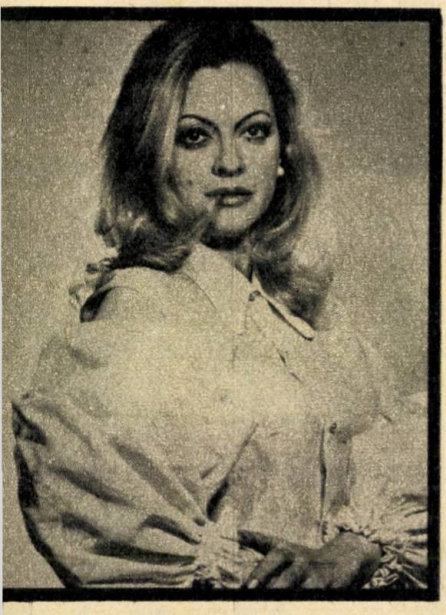
De ce actorul să fie o modă?

S-a scris despre mine mai mult decît am făcut. Poate pentru că, deși n-am jucat în multe filme, am jucat roluri importante, grele, dramatice, pe care orice actriță și le-ar putea dori. Critica a fost destul de dreaptă cu mine. Nu mi-a făcut nici o daună, dar nici nu m-a «proclamat» (cum e mai rău, de fapt). E drept că n-am jucat în filme «avangardiste» ca **Duminică la ora 6** sau «dificile» ca **Reconstituirea.** Eu am jucat în filme mai «calme» care nu au provocat divergențe de păreri.

După **Moara cu noroc,** mi se prevedea totuși o carieră extraordinară. N-a fost așa. Poți, de fapt, să fii extraordinar într-un film schiop? Și dacă da, de cîte ori?

Aș adăuga la întrebarea almanahului o alta: ce am făcut și ce ar fi trebuit să fac? Pentru că noi, actorii, depindem de regizori, de scenariști... Noi nu putem desăvîrși o operă între patru pereți. Noi depindem de felul în care regizorii și scenariștii își pun problema că anii trec. Sînt actori mari care n-au făcut nici măcar cît am făcut eu. La noi actorul este o modă: o vreme e chemat, apoi e uitat. Nu se urmă-

Ce credeți că s-a spus demn de a fi reținut despre dvs.?



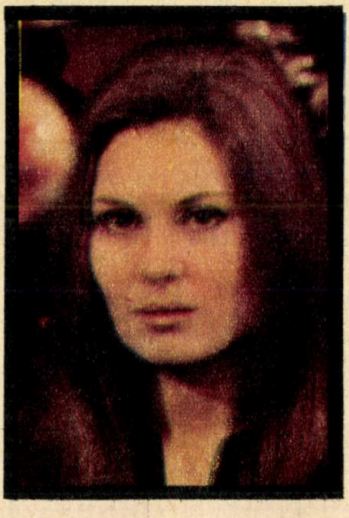
rește destinul unui actor. Este foarte greu pentru un actor să stea acasă, cînd el simte că are ceva de spus, că are experiență de viață, că este «încărcat». Mie mi s-au părut foarte dureroși acești patru ani în care **n-am făcut** film. Mulți actori, în ultimii ani, «au trecut» cel mult prin cadru. Margareta Pogonat, Irina Petrescu sau eu, ca să nu dau mai multe exemple, n-am făcut propriuzis film în ultimii ani.

Eu cred și sper că această situație poate fi schimbată și văd în critici pe acei oameni capabili să determine o altă atitudine față de actori. Folosesc chiar acest prilej să vă spun că aș fi putut face cu Florin Piersic un cuplu cinematografic. Am fost colegi de institut, sîntem colegi de teatru, facem parte din aceeași generație. Nu numai că nu s-a întîmplat așa pînă acum, dar nici n-am jucat împreună vreodată. M-am abătut de la subiect pentru că se afirmă, în cunoștință de cauză, că pe un perimetru geografic ca al nostru, avem atîția actori buni, din toate generațiile. Se știe, actorul român a fost întotdeauna un actor de talie internațională.

Ioana BULCĂ

Actoria: un mod de a fi

Mi se pare că avem o critică mult superioară producției noastre de filme. Și cred că e bine să fie așa, e bine să avem o critică de film avizată, competentă și atît de optimistă: după fiecare cronică se așteaptă «marele film». În 1970, cînd am făcut primul meu film, am avut un așa-zis «succes la critică». Și așa a fost și în continuare, în măsura în care rolurile au meritat atenția criticii, pentru că nu toate aparițiile mele în film au fost niște «personaje». Puteam să nu le accept, veți replica. Dar le-am acceptat, pentru că altfel îți pierzi exercițiul profesional și, dacă acceptați că actoria nu este o profesiune, ci un mod de a fi,



le-am acceptat pentru **a fi.** Știe și critica cît de mult lipsesc rolurile feminine. Vai, cu cîtă risipă de fantezie și imaginație facem valabile niște personaje; noi le inventăm o biografie! Vai, cu cîtă trudă facem să trăiască un personaj care are de spus trei cuvinte, de multe ori inutile. Cînd ești prins în plasa schematismelor, dogmelor și a falsității este foarte greu să-ți dai măsura talentului. Mi se pare însă ciudat că nu se spune cît de puțin de independent este actorul din clipa în care este distribuit. Din cronicile de la **Dumbrava minunată** am rămas cu impresia că se confundă munca actorilor cu defectele filmului. În cronica din «Scînteia», Natalia Stancu a scris că «mama vitregă arată ca un personaj de la un stabiliment rău famat». Este clar că ea se referea la costum. Dar eu îmi aleg costumul? Pe platou nu se mai ține cont de părerea interpretului. Există desigur și excepții — din fericire. La **Dincolo de pod** am lucrat atît de bine cu Mircea Veroiu, încît nu se putea să nu iasă bine. Personajul era foarte bine gîndit, iar regizorul avea tot filmul în cap.

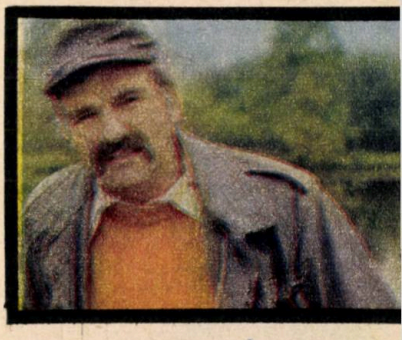
Trebuie să știți că de fiecare dată cînd începem să facem un film, credem că «va ieși ceva». Dar ce poate să iasă cînd — cum mi s-a întîmplat mie — am filmat cîteva zile **fără** regizor? Nu se poate ca tu, cronicar, să nu știi a cui e vina. Sînt convinsă că un cronicar trebuie să știe să discearnă. Pentru că un actor nu poate să refuze la nesfîrșit. Această realitate a profesiei noastre o întîlnește pe aceea — mai gravă că regizorii, operatorii nu ne cunosc ca actori de teatru. Și nu numai ei ar trebui să vină la teatru: mai întîi scenaristul, căci mi se pare o mare greșală să scrii fără să te gîndești cine o să joace, în special în cazul filmului de actualitate. Mi-a plăcut foarte mult **Proba de microfon.** Daneliuc, ca și Veroiu, Pița, Tatos sînt foarte apropiați de teatru — dovadă distribuțiile aproape perfecte pe care le fac. Alți regizori sînt mai comozi sau cred că nu mai au nimic de văzut și această ignorare duce la eșecuri repetate. Am jucat în special roluri de țărancă sau femeie simplă, văzute dintr-un unghi mai senzual. Nu știu dacă să fiu încîntată. Uneori îmi displace. În «Roșcovanul» însă am jucat rolul unei activiste de partid și critica a scris «Florina Cercel — o revelație».

Vreți să cunoașteți părerile actorilor despre critică? Nu sînt de acord cu excesul de laude, aruncate cu atîta ușurință, debutanților neprofesioniști. Nu zic să nu semnalezi prezența lor, dar să nu o exagerezi. Induci publicul în eroare. Ce mai scrii atunci despre Dinică, George Constantin, Gina Patrichi sau Mariana Mihuț și alții, și alții?...

Florina CERCEL

Spun și ei ce văd...

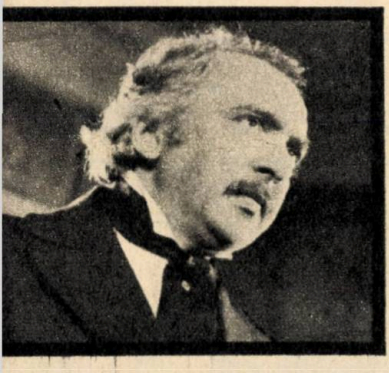
Cronicarii spun și ei ceea ce văd, iar ceea ce văd e departe de ceea ce



știu eu că pot să fac, acum, cu experiența pe care o am, cu potențialul pe care-l simt încă neexploatat. Nu mă interesează ce s-a spus, din moment ce nu mi s-au oferit partituri pe măsura disponibilităților mele. Nici nu-mi place întrebarea. Cred că mai util ar fi să discutăm despre «condiția actorului român de film», dar nu printr-o întrebare și un răspuns, ci în cadrul unei «mese rotunde», special organizată în acest scop.

Ilarion CIOBANU

Lași sau nu ceva în urmă?

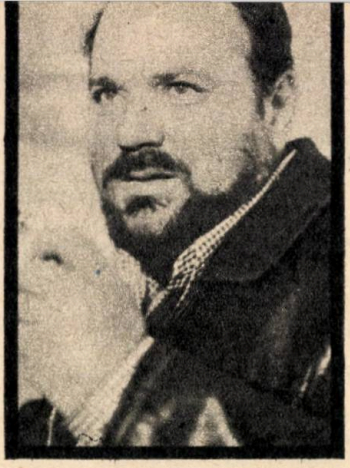


Mai important decît ce s-a spus și ce nu s-a spus despre actorul Codrescu e faptul că actorul Codrescu nu a putut spune tot ce crede el că a avut de spus. Ce se poate spune — în sensul profesiei, bineînțeles — aceasta mi se pare o chestiune esențială. Dacă lași sau nu ceva în urmă. Dacă se va ține minte «ce-ai spus» în profesia ta...

Constantin CODRESCU

Actorul, o uriașă necunoscută

Nu prea știu nici ce s-a spus, nici ce nu s-a spus. N-am citit cronicile. Eu nici nu mă prea pricep la film. Sînt actor de teatru. Poate era mai nimerit să mă întrebați de unde vine diferența asta uriașă dintre actorul de teatru și cel de film. Iată doar una dintre ele: cînd fac un personaj pentru scenă, mă pregătesc, repet, discut cu regizorul vreo două luni. Citesc, intru încet într-o lume, un univers care este al acelui personaj, al spectacolului, încerc să-l înțeleg pe regizor, să mă fac înțeles la rîndul meu, ne cunoaștem, ne simțim, ne ghicim unii pe alții, știm ce înseamnă o anume reacție și cînd se obține o anume stare.

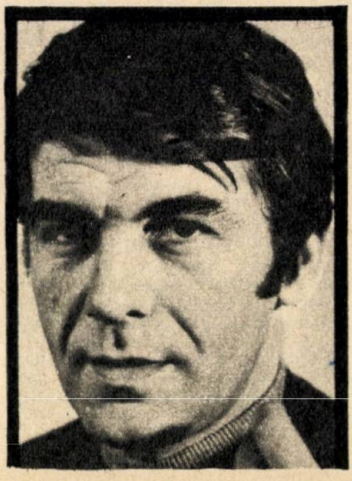


Actorul este o uriașă necunoscută, trebuie să știi cum și cînd să-l prinzi în cea mai bună ipostază. Pe scenă trebuie să te fi obișnuit cu rolul, să te simți bine în el și abia de aici încolo să poți da tot ce simți... Pe cînd la film, ești anunțat luni că marți ai filmare. Marți ți se dă costumul și ți se arată pe unde să vii — la semn! — ca să fii în cadru. Nu se poate! Sigur că de obicei, ca să nu te faci de rîs, împrumuți din personalitatea ta — cîtă și cum o ai — rolului respectiv. Dar asta nu înseamnă mai nimic. Cred că despre ultimul meu rol pe ecran, de exemplu, s-au spus lucruri bune numai datorită personajului întruchipat.

George CONSTANTIN

Am avut „un tratament normal"

S-au spus și lucruri bune și mai puțin bune. Dar poate, de multe ori, critica a fost îngăduitoare față de mine. Poate și datorită rolurilor pe care le interpretam. Cu mici excepții, viciul multora dintre filmele noastre vine tocmai dinspre aceste personaje «beton» care trebuie să fie foarte pozitive, inatacabile. Știu



cronicarii sau spectatorii ce greu e să faci un astfel de rol? Să-l faci firesc? Critica discută de foarte puține ori în profunzime filmul de actualitate. Și aproape niciodată problemele legate de interpretare, de compoziție. În **Serata** — filmul care m-a lansat, de fapt — am avut parte de un personaj spectaculos, bine gîndit, bine construit. Drept să fiu, nu-mi mai amintesc ce s-a spus, dar cred că a fost judecat ca atare. N-aș putea să mă plîng că n-aș fi avut parte de un tratament normal din partea criticii. Dacă unele acuzații mi s-au părut mai dure, după ce trece un timp și reușim să ne detașăm de lucrul pe care l-am făcut, ne dăm seama — cel puțin în ceea ce mă privește — că au avut dreptate.

Cornel COMAN

O meserie a îndoielii

De la un timp îmi este din ce în ce mai greu să răspund la întrebări puse de alții, cînd întrebărilor mele abia cu chiu cu vai, le născocesc un îndoielnic răspuns.

Ce s-a spus și ce nu s-a spus despre mine continuă să facă parte din același mister al lumii interioare în care eu însămi nu știu ce pot și ce nu pot încă să fac.

Pentru mine nu au existat și nu există roluri, totul a fost un timp parcurs cu efort și cu concentrarea pe care ți le pot da ireversibilitatea timpului și a gestului pe care îl faci. Consider deci toate cronicile prea bune pentru mine și frică îmi este de spațiul care se lărgește între personajele închipuite și ceea ce sînt.

Ceea ce nu s-a spus despre mine, e ceea ce nu se știe. Ceea ce eu însămi, cu sufletul la gură, de la o zi la alta, aștept. Nu este vorba despre un rol ci mai degrabă despre un aer curat, liber și creator, în care să pot să fiu pe măsura lucrurilor pe care le simt și le gîndesc.

Am toate cronicile în față. Despre filmele în care am jucat și despre puținele roluri s-a spus mai mult decît mă așteptam. Meseria mea rămîne totuși o meserie a îndoielii. Oricît de bine (sau rău) s-ar scrie, îmi rămîne șansa să mă îndoiesc. Exact sau nu, mai aproape sau mai departe, cu toții nu facem altceva decît, printr-un efort continuu, să încercăm să înaintăm un pas pe un teren mereu necunoscut.

În asemenea clipe cei ce pun același umăr cu tine îi poți numi prieteni. La fel și cei ce te opresc și îți pun astfel de întrebări: ce s-a spus și ce nu s-a spus despre tine?

Ioana CRĂCIUNESCU

Ce credeți că s-a spus demn de a fi reținut despre dvs.?

Vreau altă întrebare

Nu cred că este o întrebare potrivită pentru mine.

Octavian COTESCU

Să fii propriul tău critic

«Ce nu s-a spus» înseamnă că nu am spus eu. «Ce s-a spus», înseamnă că și eu am spus. O pildă: maestrul Calboreanu a fost odată întrebat «cum l-a făcut pe Ștefan cel Mare». — «Cum l-am făcut? Cum l-ați văzut!» a răspuns el. Eu, mare lucru despre mine nu am să vă spun. Mă interesează realizarea rolului atîta timp cît îl lucrez cu regizorul și desigur ce se spune despre rol. Deși se pare că lucrurile se văd «mai bine de pe margine», cînd ești în miezul lor, cu dăruire, ai dreptul — socot eu — să hotărăști dacă este bine sau nu ceea ce faci. Cu alte cuvinte să fii propriul tău critic. Faptul că unuia sau altuia i-a plăcut mai puțin ceea ce am făcut, mă interesează într-o măsură mai mică. Atunci cînd nu-mi place mie ce fac, e îngrozitor însă. La **Clipa,** nu cronicile elogioase m-au flatat. Important (pentru mine) rămîne faptul că, atunci cînd «l-am făcut» pe Dumitru Dumitru, am făcut mai întîi omul și nu funcționarul (important ce-i drept). Se pare că lucrul a apărut așa cum l-am gîndit eu. Deci atunci cînd gîndești bine, nu se poate să iasă prost.

Nu s-a spus despre mine că sînt genial. Iar dacă un critic totuși ar spune-o, eu nu am să-l cred. Vreau să fac mai mult. Atît.

Gheorghe COZORICI

Ce se întîmplă după premieră?

Primesc orice fel de critică cu luciditate, pentru că nouă, actorilor, ne este utilă și asprimea.

Mi se pare normal și am fost de acord cu ceea ce s-a spus despre mine în scurta mea existență cinematografică. M-a surprins de aceea faptul că în cronica din «Luceafărul» la **Artista, dolarii și ardelenii** (semnată de Corina Cristea) a fost complet ignorat rolul meu; ceea ce nu

mi se pare un act de rea voință, ci, pur și simplu, de incompetență. Dat fiind titlul filmului, nu se poate să nu scrii despre personajul «artista»...

Critica de film consider că are glasuri mai autorizate, mai oneste și mai pasionate decît critica de teatru. Are deschideri culturale mai mari, un punct de plecare mai modern! Eu o urmăresc cu un interes mai mare. În comparație, opiniile criticii de film sînt mai convergente.

Sînt extrem de recunoscătoare unor cronicari ca Magda Mihăilescu și Eva Sîrbu care au răbdarea să consemne, prompt și cu dragoste, **unicatul** care este fiecare rol și fiecare actor. Se vede că există grijă pentru evoluția actorului, pentru aprecierea lui ca artist. Astfel de judecăți de valoare îi creează limpeziri chiar în el, nu numai o răsplată de care are nevoie. Nu s-a spus că, totuși, efortul actorilor de a crea o tipologie diversă ar trebui răsplătit de regizori cu oferte cît mai diverse, distribuiri mai curajoase. Actorul are rezerve pe care, uneori, nici el nu le cunoaște. E bine să se rîște. Ar trebui să se vorbească (mai mult) despre reverberarea în timp a unui film. O echipă face un efort și o dată cu premiera ai senzația că tot efortul acesta nu înseamnă foarte mult ci, culmea, foarte puțin. Ce se întîmplă totuși cu filmul prin țară sau peste hotare? Despre acest impact prelungit cu publicul m-ar interesa să se scrie mai mult.

Rodica TAPALAGĂ

Ne merităm unii pe alții

Despre actor se vorbește la noi în cronica de film, adică într-o fracțiune a criticii. Spațiul restrîns al celor cîteva coloane tipărite îl obligă pe cronicarul nostru (pentru că despre el e vorba) la prea multe verdicte și prea puține argumente. De aceea, ce s-a spus și ce nu despre mine în cronica de film, nu m-a preocupat niciodată în mod special. Mărturisesc totuși că îmi fac inimă rea cînd vînzătoarea de la aprozar (un om de care am mare nevoie) mă anunță malițioasă că «am fost criticată la ziar». Iarăși mărturisesc că mă bucur cînd îmi telefonează vecina să-mi spună că «am o cronică bună». Dar nu m-am simțit niciodată nedreptățită. Despre mine atît.

Cred că problema adevărată a criticii de film rămîne tot filmul. Actorul de film, în ultimă instanță, este prizonierul filmului al cărui instrument (în cel mai bun caz) sau unealta (în cel mai rău caz) este. Un film bun are și un răspuns actoricesc mai bun. Nu e nici un mister la mijloc. E firesc să fii mai bun, dacă personajul tău e pus în situații credibile, călătorind înlănțuite spre o finalitate precisă și interesantă.

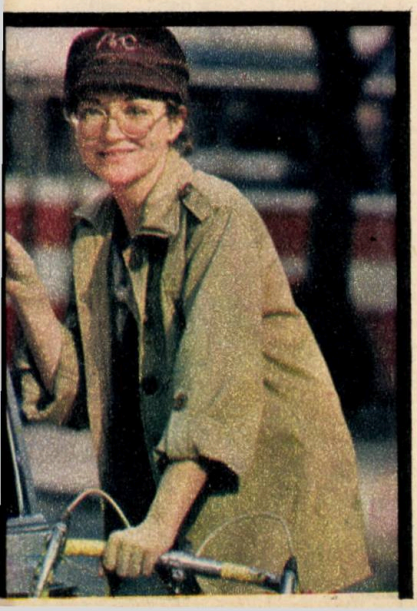
Acum știu de ce întrebarea dumneavoastră m-a supărat puțin la în-

ceput. Gîndindu-mă mai mult la lucrurile care ar trebui să ne preocupe **cu adevărat**, ea mi se pare o diversiune cel puțin ca formulare. Ea întinde o capcană marilor adevăruri care se pot spune, oferind un spațiu generos micuțelor răfuieli, micuțelor nemulțumiri, reproșuri, justificări și concilieri. Fiind convinsă că valorează mult mai mult lucrurile care se spun și pot fi combătute decît lucrurile care nu se spun deloc, n-am să mă opresc aici.

Critica ar putea face (sau spune) foarte mult pentru actor, dacă ar aborda cinstit și sistematic problema filmului românesc. Știu că nu e ușor să critici un film. E chiar foarte greu să-ți păstrezi entuziasmul atunci cînd trebuie să vorbești despre prea multe filme proaste. Cred chiar că îndeletnicirea de a critica o viață întreagă, cu frecvența amețitoare la care ne obligă clipa prezentă, poate deveni traumatizantă, răvășind criteriile.

«Dar nu-i nimic» ne spunem noi (cronicarii). Avem la îndemînă caleidoscopul profesional. Privim prin tubul cu sticle colorate, îl răsucim cu îndemînare și iată nărăvașele cioburi intrînd pe rînd în schemele știute. Ce încîntare pentru ochi! Ajungem la performanțe nebănuite de exprimare, investim faptele cu multiple înțelesuri (fie ele și contradictorii), trecem repede peste tot ce ne-ar putea tulbura liniștea erudită și ne perfecționăm continuu asemeni meșteșugarului care face o viață întreagă linguri de lemn. Nu sîntem, în cele din urmă, nici prea acizi, și nici prea bazici, cîmpul e mare, alegeți pentru buchete florile dumneavoastră preferate!

Spațiul nu-mi îngăduie să spun mai mult. Mă așez, așadar, cuminte, acolo unde mi-e locul, adică de partea filmului. De aici, de unde privesc, se vede foarte bine. Nu am reproșuri. Cred că în general ne merităm unii pe alții. La urma urmelor critica e o prăvălie care lucrează cu materialul clientului.



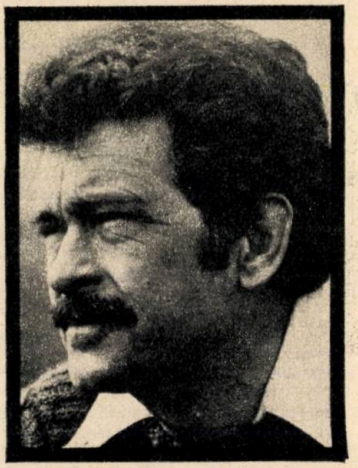
Pesemne că actul gîndirii nu s-a acordat încă perfect cu ființa umană dacă poate transforma în neputincioși pe cei care gîndesc. În acest cerc în care gîndim, sau măcar nu sîntem ostili gîndirii, hai să nu ne mai mințim unii pe alții. În apele tulburi, lupta pentru existență se falsifică. Înțeleg prin existență, competența.

Tamara CREȚULESCU

Un bilanț pentru uz personal?

Ce s-a spus totuși dar nu în presa noastră: am făcut un rol principal în filmul **Aprilie are 30 de zile**, în R.D.G., pentru care am luat acolo și un premiu de interpretare. Într-una din cronici era scris că «puțini actori au un simț cinematografic atît de dezvoltat». Să nu fi tradus eu corect?

Am mai luat un premiu de interpretare la Festivalul de la Pola din



Iugoslavia. Filmul se chema **Prețul orașului**. A fost foarte dur judecat în festival, dar rolul meu a fost apreciat, cum ziceam mai sus.

Formularea cea mai potrivită mi se pare că a găsit-o regizorul Jean Georgescu: «cel mai bun comic briant din Europa» (la ora aceea). La ora aceea era și «formularea cea mai nepotrivită» pentru că eu eram convins că puteam să joc roluri de profunzime.

Acuzația cea mai nedreaptă este că în bilanțurile care s-au făcut la noi, în șirul marilor actori români de cinema, n-am fost trecut.

Acuzația cea mai dreaptă este că în bilanțul pe care l-am făcut (pentru uz personal), în șirul marilor actori care și-au pierdut timpul (ani de zile) cu flecușteț, în filmul românesc mă număr și eu.

Iurie DARIE

Sper să nu aflați!

Cunoașteți conceptul de «miserupist»?

Așa m-a definit Ileana Lucaciu cînd eram student.

Ce nu s-a spus despre mine, nici nu vă spun. Sper să nu aflați!

Mircea DIACONU

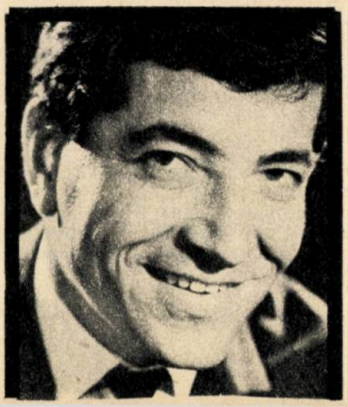
Mai am încă multe de spus

Dar ce nu s-a spus? Și bune și rele; pentru că am fost și bine și greșit distribuit. Majoritatea criticilor, ca și a regizorilor m-au luat *așa*, ca etalon de frumos: «frumosul Dichiseanu». Am iubit și-i iubesc pe regizorii care au găsit în mine niște valențe artistice, afective și nu numai fizice, sportive (faptul că știu să călăresc, să șofez, să înot etc.). Îmi cîntăresc cuvintele și nu exagerez: artă fără iubire nu se poate face.

Dat fiind că în teatru, așa cum am demonstrat, am interpretat roluri shakespeariene (am jucat în «Femeia îndărătnică», «Antoniu și Cleopatra», «Othelo», «Timon din Atena», «Coriolan»), în film, am anumite pretenții. Însă numai în anii din urmă mi s-au încredințat roluri mai complexe. Regizorii Virgil Calotescu, Francisc Munteanu, Gheorghe Vitanidis au făcut-o. Au fost și atunci rezerve. Se credea că nu o să pot să impun astfel de personaje. Critica a fost foarte corectă, cinstită și competentă cu mine (trebuie să recunosc, deși nu am prea mare încredere în cronicari). Ecaterina Oproiu a spus că o dată cu Osman Pașa mi s-a deschis un nou drum în cinematografie. Am primit cu multă emoție să fac acest personaj. La fel și în cazul rolului Tudor Cernat din **Clipa**. Ce s-a scris în cronici și s-a spus în afara lor, mă îndreptățește să cred — și să dovedesc cu fiecare rol — că sînt în plenitudinea forțelor mele artistice, că mai am multe de spus și în film, nu numai în teatru.

Paradoxal, iubesc mai mult filmul decît teatrul. Dar am mai spus-o...

Ion DICHISEANU



Ce credeți că s-a spus demn de a fi reținut despre dvs.?

Nu m-am schimbat

Eu fac rolurile. Dumneavoastră scrieți. Asta e părerea mea de mai mult timp. Și nu mi-am schimbat-o.

Gheorghe DINICĂ

Ei sînt, mai ales, laconici

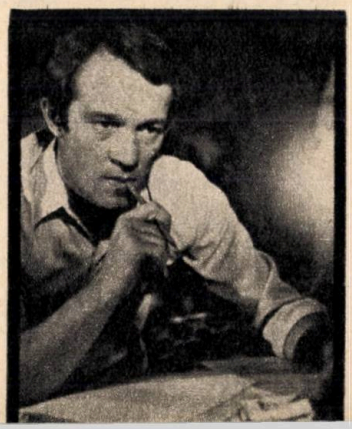
În general, cronicile noastre sînt foarte laconice în ceea ce privește interpretarea actorilor. Eu nu pot să spun că am avut vreo «creație», ca să am pretenții. Sigur că de fiecare dată cînd am jucat în film, s-a subliniat ceva legat de specificul figurii mele și al modului meu de a interpreta. Ultima apreciere măgulitoare am citit-o în Almanahul Cinema din vară: «Carmen Galin cu g de la grație», dacă grație înseamnă talent, dăruire și puterea de a face ceva dintr-un rol, egal reușită. Mă bucur că în cazul meu nu au fost folosite comparații gen «Rita Tushingham a ecranului românesc». Aceste comparații sînt o ingratitudine față de actorii noștri care pot exista prin ei înșiși și care pot fi comparați cu ei înșiși. La întrebarea «ce nu s-a spus...» n-aș putea să răspund. Probabil că, dacă nu s-a spus, nu a meritat să se spună. Eu pot să am o imagine a chipului meu sau a modului meu de a interpreta pentru care mi-aș dori să se scrie un anume lucru. Dacă nu s-a scris, eu sînt principala vinovată că «nu s-a citit așa cum am scris». Nu pot spune că mă număr printre actorii nedreptățiți, dimpotrivă, am fost destul de alintată. Dar mi-ar place ca actorul, care este un factor de mare importanță în filmul românesc, să fie mai mult sondat. Cred că și pentru public ar fi mai interesant să se scrie mai mult despre actori, să aibă fotografii mai frumoase în reviste. Se întîmplă ca în revista «Cinema» fotografiile să fie urîte, mișcate, în planuri generale... greu recunoști un actor, chiar dacă îl cunoști. Nu sînt portrete. Eu am apărut pe multe coperte, dar vorbesc de paginile revistei, de rubrica «panoramic».

Cel mai frumos «portret» l-am avut într-un almanah din 1968 sau '69. Sanda Faur l-a intitulat «Carmen Galin, fata cu ochii «bridați». Era primul semnal despre persoana mea și de la «ochii bridați» pînă la «grație» am avut parte de multe aprecieri și de multe formulări calde și plăcute.

Carmen GALIN

Cumplit e să nu se spună nimic

S-a scris că sînt o mare speranță. S-a scris și că sînt o confirmare. Urmează să se scrie că sînt o deziluzie. Trecînd peste glumă, n-ar fi exclus. N-ar fi exclus, în primul rînd, pentru că, datorită rolurilor care ți se propun, în al doilea rînd, datorită tiparelor din care foarte puțini regizori au curajul să te scoată, mai devreme sau mai tîrziu vei sfîrși prin a fi același. În aceste condiții, nu poți pretinde criticilor să te laude. Mi-a plăcut ce a scris Magda Mihăilescu: «un băiat pe care fiecare mamă și l-ar dori de ginere pentru fata ei». Aș vrea să o pot contrazice și să joc complet altceva, un rol «negativ», pe care critica însă să-l aprecieze. Dar la un rol-eveniment pentru mine, cum a fost cel din **Ultima noapte**, îmi doream o analiză mai amănunțită. La zece ani după **Reconstituirea** m-am întîlnit cu un foarte mare rol într-un film care, după părerea mea, a trecut, din nefericire, neobservat de critică. O discuție mai amplă se impunea mai ales că se făcea al doilea film după aceeași carte, și nu cred că ne dau afară din casă filmele bune...



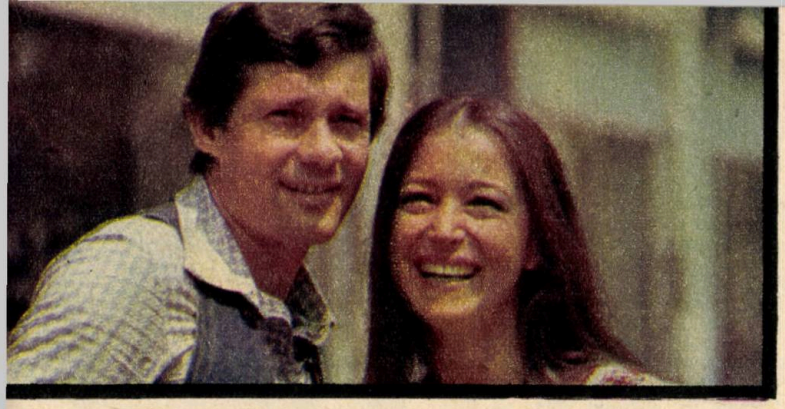
La «Clubul criticii», Ion Besoiu reproșa faptul că foarte puține pagini din «Cinema» sînt afectate actorilor. La vremea lansării lui, se pare că actorilor li se făcea o mare publicitate; actorii erau foarte cunoscuți. Generația noastră trăiește cam în anonimat. Am apărut pe coperta revistei «Cinema» după zece ani de la debut și după 25 de filme (în același an am apărut însă de două ori). Ca să mi se ia un interviu au trebuit să treacă aceiași zece ani. La capitolul acesta critica ne datorează foarte mult. În general am fost destul de răsfățat de critică, prin asta înțeleg că s-a scris și «de bine» despre mine. Nu am citit niciodată o cronică care să analizeze filmul prin interpretarea actorilor. Felul de a scrie cronică de film ar trebui să se schimbe. Consider că o cronică făcută prin analizarea interpretării actorilor ar fi mai atractivă și ar face un serviciu mai mare filmului decît acele introduceri lungi și plictisitoare.

Spunea un mare actor că despre noi trebuie să se scrie și de bine și de rău. Cînd nu se scrie nimic despre tine e cumplit, e foarte trist, înseamnă că ai dispărut și pentru meseria noastră acesta este sfîrșitul.

Vladimir GĂITAN

O critică mai critică

Cu ani în urmă s-a spus că sînt o speranță care anunță o carieră prodigioasă (dovadă «Pelicanul de argint» decernat la cel de al III-lea Festival național de film de la Mamaia). S-a spus și că ar fi trebuit să fiu distribuită în roluri de mai adîncă sensibilitate și de respirație mai amplă. Ce nu s-a spus despre mine este faptul că dacă gama realizărilor mele, atît în teatru cît și în cinematografie s-a înșiruit de la Julieta din «Romeo și Julieta» și Annie din «Dansul sergentului Musgrave» pînă la președinta de C.A.P. Paraschiva Crăciun din **Ciocolată cu alune** și de la Manți din «Nu sînt turnul Eiffel» pînă la Doamna Holt din «Stîlpii societății», la Valentina din «Decolarea» sau Virginia din «Viața lui Galileo Galilei», roluri care mi s-au încredințat nu toate au avut darul (deși le-am jucat cu multă plăcere și convingere) să cristalizeze vocația pentru un anumit gen, justificat atît de aspirațiile cît poate și de calitățile mele. Mai curînd a fost vorba, de fiecare dată, de un experiment atît pentru cei care m-au distribuit cît și pentru mine. Deci, nu s-a spus totul despre ceea ce aș putea face și ceea ce aș vrea să fac.



Formulări care pot spune că m-au stimulat, am găsit în cronicile la **Doi bărbați pentru o moarte, Vremea zăpezilor, Toamna bobocilor,** care au constituit tot atîtea satisfacții pentru mine. Acuzația cea mai nedreaptă? Faptul că în mintea regizorilor am rămas la aceeași vîrstă a promisiunilor din epoca debutului meu și că unii critici trec cu prea multă ușurință peste realizările mele și le situează într-o inerție profesională (așa văd eu lucrurile din punctul meu de vedere). Tot o acuzație nedreaptă pentru mine este faptul că sînt distribuită în prea multe «experiențe» care — deși mă supun cu abnegație lor — nu-mi dau satisfacții și nu-mi deschid calea spre autodepășire, de care sînt conștientă atît în dorințele mele cît și în sugestiile mai vîrstnicilor și mai valoroșilor mei colegi. Singurul regizor, care a urmărit evoluția mea pe peliculă, distribuindu-mă în partituri diferite ca gen, dar asemănătoare prin ponderea pe care o avea personajul feminin în dramaturgia filmului, este Gheorghe Naghi.

Sper ca vorbele mele să fie înțelese și ca o nevoie de o critică mai «critică».

Monica GHIUȚĂ

Lăsați regizorii să vină la teatru

Din optsprezece filme în care am jucat, numai în patru am avut roluri cu psihologii mai bine conturate: în **Decolarea, Regăsirea, Pentru Patrie, Bună seara, Irina.** Nu spun că acestea au fost, toate, filme izbutite, dar rolurile au fost pentru mine mai interesante. În general, am avut ceea ce, noi actorii, numim cronici bune. Sigur că ceea ce mi s-a părut mai măgulitor pentru munca mea erau acele caracterizări vizavi de personaj ca «disecare psihologică exactă» (Ecaterina Oproiu) sau «Emil Hossu a fost ceea ce trebuia» și, mult mai puțin măgulitoare: «Emil Hossu, ca de obicei, cu farmec...» După **Decolarea,** Florica Ichim scria că ar fi bine ca interpretul lui Paul Bentu (eram la al treilea film) să nu aibă destinul altor actori care, după o izbîndă, au fost pe urmă uitați. Lucru care s-a întîmplat, pentru că vreo doi ani am refuzat niște rolișoare și sigur că mi-ar fi convenit o menținere în atenție din partea criticii. Din acest punct de vedere nu numai în cazul meu, critica ar trebui să atragă atenția regizorilor să diversifice «emploi-urile». Cu foarte mici excepții, regizorii de film nu merg la teatru.

Distribuția se face după ureche sau fără risc: «în rolul acesta X este verificat». De aici folosirea repetată, pînă la exasperare, a actorilor în tipare fixe.

Eu găsesc critica de film mai activă decît critica de teatru. Se încearcă contacte cu echipa în timpul lucrului, discuții după premieră. Este mai implicată în actul de creație. Și cred că în timp va reuși să impună anumite tendințe.

Emil HOSSU

Nu poți străluci de unul singur

Nu mă interesează ce s-a spus și ce nu s-a spus despre mine, ci ce s-a spus și ce nu s-a spus despre profesiunea de actor. Pentru că, dacă s-a spus despre această profesiune, atunci exist și eu în ea...

Nu vreau să par nici încrezut, nici modest, poate nici eu nu am oferit prea multe prilejuri, dar nici critica nu a fost prea generoasă în privința mea. La ultimul rol, din **Ion...** am avut parte doar de însemnări laconice. Nu așteptam calificative, așteptam să văd că s-a înțeles.

Critica trebuie să avertizeze publicul și asupra lucrurilor bune și asupra celor rele. Mie mi se pare că nivelul publicului a scăzut. Ajunsesem să avem un bun spectator, dar acum am impresia că-l pierdem. Noi, actorii, nu existăm singuri. Noi facem parte dintr-un **tot.** Din acest **tot** face parte și spectatorul care așteaptă, ca și actorul, mai mult de la critică. Poate că au fost momente în cariera mea cînd aș fi dorit să apar în revista **Cinema,** măcar pe planul doi. E drept că am fost relativ recent chemat, dar nu am avut timp atunci. N-aș spune că actorii care apar în revistă nu merită, dar sînt unii «abonați» la popularizare. Sînt mulți care merită aceeași considerație. Subiectul e minor, dar realitatea este că ajungi să îți faci complexe cînd te simți evitat.

Un film are nevoie de o anumită «presă». Ce a făcut critica noastră pentru ca un film ca **Ion... să mai existe** și după premieră? A fost tratat ca un film oarecare.

Nu pot să spun că am avut vreo cronică proastă. Probabil că nici eu, în 20 de ani de cinema n-am dat rebuturi. Eu unul nu accept să joc orice, dar simt nevoia să vorbesc în numele tuturor. Eu nu doresc ca partenerul de lîngă mine să fie mai puțin bun. Este inutil să strălucești de unul singur. Rezultatul în cele din urmă este un rezultat de echipă.

Important este să facem filme bune pur și simplu. Și pe urmă să avem pretenții. Să ne întrebăm cui dăm milioane pe mînă să se joace de-a filmul, pentru ca pe urmă actorii să răspundă pentru ceea ce a făcut el de fapt? E nedrept. Doresc să fiu nu numai **un actor,** ci să particip cu toată experiența mea de o viață la un act de artă. Am fost fericit să lucrăm cu Lucian Pintilie

«Rezultatul în cele din urmă este un rezultat de echipă». Iordache (Mircea Diaconu), Pampon (Petre Gheorghiu), Catindatul (Florin Zamfirescu) în *D'ale Carnavalului.*

Ce credeți că s-a spus demn de a fi reținut despre dvs.?

pentru că simțeam că se face cu adevărat artă.

Din păcate, de obicei, noi lucrăm în cinematografie ca acum 30 de ani, iar unul din lucrurile cele mai grave este **vorbirea.** Priza directă ar îmbunătăți înzecit calitatea filmelor noastre. Așteptăm de la critică o atitudine mai decisă și mai promptă în această privință.

Petre GHEORGHIU

Deocamdată, nu port etichetă

1. Iată că revista «Cinema» a inițiat și «Audiatur et altera pars». Bravo ei! Consider că ceea ce s-a spus despre actrița de film Aimée Iacobescu a fost just. Să mă consi-

der o privilegiată? Sau mai bine să mai aștept! Cred că e mai prudent. De altfel, spre deosebire de alte publicații, revista «Cinema» e singura care se ocupă și de actori. De obicei, în cadrul unui articol o coloană întreagă și mai bine este rezervată scenariului, realizării regizorale; la sfîrșitul ultimei coloane, ca un soi de paria, sînt trecuți de-avalma, actorii care, mai toți au fost «în limita rolului»; ca și cum filmele se fac cu elefanți.

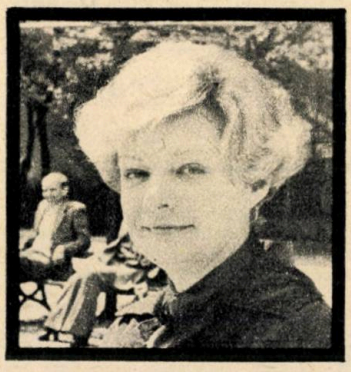
Trebuie să înțeleg ce gen de actriță sînt sau care a fost cel mai apreciat rol de critică? Colegii mei, cronicarii, nu mi-au pus o etichetă, spre bucuria mea! Le mulțumesc! Cele mai frumoase elogii le-a scris D.I. Suchianu despre rolul din filmul **Osînda.**

2. Cea mai nedreaptă acuzație s-a referit la calitățile mele fizice pe care, se pare, le-am utilizat prea mult în rolul Domniței Ralu. Eram atunci la început de carieră și știam și învățasem că meseria aleasă înseamnă în primul rînd muncă, sacrificii și, după aceea, eventuale satisfacții. Rolul avea de fapt multe asperități, multe efecte artificiale și lipsa mea de experiență nu le-a suplinit. În orice caz, am muncit la el foarte mult, cu tot entuziasmul celor 20 de ani și nici gînd să mă preocupe aspectul exterior. Am fost dezamăgită cînd am citit acea cronică și nu am uitat-o, cum vedeți. M-am consolat cu cuvintele lui Nicolae Iorga: «Nu răsturna fără să poți înlocui, nu tăgădui fără să poți crea».

Aimée IACOBESCU

Să fiu eu un „tip" mai special?

Purul adevăr este următorul: critica s-a ocupat mai puțin de mine pentru că am jucat mai puțin decît alți actori. Eva Sîrbu a fost unul din criticii care s-au întrebat de ce sînt întrebuințată atît de «modest» în film. Dar distribuirea mea în film nu ține de critică și cred că nici de asemenea întrebări pe care le pune public, ci de regizori. S-ar putea să nu-mi găsesc locul în actualitatea cinematografică, să fiu un **tip** mai special. Știu eu?



Acum joc și eu în fine un rol principal într-un film polițist în regia lui Geo Saizescu, după scenariul Rodicăi Ojog-Brașoveanu. Mi-a plăcut foarte mult personajul, dar n-am curajul să vorbesc despre acesta înaintea criticilor.

Ileana Stana IONESCU

Nu știu...

Nu știu ce să vă răspund.
Asta puteți să scrieți!

Ștefan IORDACHE

Fără cochetărie

Ce țin minte din ce s-a spus? În cronica din «România liberă»: «Un crez estetic în imaginea acestei femei încercănate, cu obrazul tărcat, care plînge cu foc în timp ce se unge în neștire și fără nici o cochetărie cu «cremă de frumusețe».

Dorina LAZĂR

Deși episodice...

Critica de film nu a avut cînd să fie drastică cu mine. M-am bucurat de o critică bună, semn, pentru mine, că ceea ce am făcut era bine. Ce-i drept, nici eu n-am avut «rolul foarte mare» care să «provoace» critica de specialitate. Dar îl aștept atît pe el cît și pe ea. Poate faptul că în fiecare film am jucat altceva, personaje diverse ca tipologie, foarte speciale (deci lipsa de monotonie în distribuirea mea) cît și concentrarea pe care o cere un rol episodic și, cel mai important lucru dealtfel, faptul că aceste roluri episodice au făcut parte din

filme mari, m-au pus într-o lumină favorabilă în fața criticii. Acest lucru m-a stimulat și nu-mi doresc decît un rol mare care să fie tot atît de prețuit cît au fost acestea mici.

S-a spus mai mult decît speram. Emoționant cîteodată. Fiecare cronicar a descoperit o fațetă inedită a interpretării mele. Și cel mai frumos și mai încurajator lucru este că de la o cronică la alta nu s-au repetat, alcătuind toate un **portret** care mă va ghida în viitor cu siguranță. E binecunoscut rolul criticii pentru un actor; dar, pe mine, cronicile m-au ajutat enorm, îmi sînt și îmi vor fi de folos întotdeauna.

Florina LUICAN

Dă-l, bă, de-o parte să vedem artiștii!

Dacă aș fi jucat numai în trei filme — **Desfășurarea,** regia Paul Călinescu, **Cînd primăvara e fierbinte,** regia Mircea Săucan și **Reconstituirea,** regia Lucian Pintilie — ce au avut ele de spus pentru cinematografia română și ce s-a spus despre ele de atunci și pînă acum, consider că ar fi fost deajuns pentru un actor care a început de foarte tînăr cariera, cu foarte multe idealuri. E bine să ai multe idealuri în viață ca să realizezi măcar puține.

Am jucat totuși în 106 filme; am jucat, normal, și roluri mici, deși pentru mine nu există roluri mici sau mari. Un rol = un om. S-a spus întotdeauna că sînt firesc, simplu, autentic, că m-am confundat cu personaje care n-au legătură cu biografia mea. Cînd un actor întreabă «cum am fost?», el nu a fost bun, de fapt. Eu am lucrat un personaj pînă cînd nu am mai avut nevoie să întreb «cum am fost». Nu suport laudele; după o laudă mare mă duc repede acasă pentru că sînt trist, pentru că eu știu că n-am făcut totul. Mai bine mă întrebați: **ce am făcut și ce n-am făcut?** Pentru că, în general, ar trebui să se facă, nu să se spună. Un om cînd face o treabă bună, acesta **spune** de la sine, de aceea nu trebuie **spus** mai mult, pentru că s-ar putea să se piardă măsura și, odată cu ea, adevărul. Mă interesează ce spun oamenii, spectatorii... Și ei îmi spun ce cred pe stradă, în bloc. De multe ori, ei nu sînt de acord cu ceea ce s-a scris. și fără să confund ideile mele cu ale lor, ei sînt cei care au dreptate. Consider ziaristica și critica de artă o mare forță într-o societate, pentru că ea prezintă opera celor pentru care a fost făcută. Criticul trebuie să-și cunoască semenii. Să îl intereseze. Să se ducă să vadă o operă chiar nereușită. Și o nereușită are nevoie de spectatori avizați și inteligenți! Critica trebuie să formeze un bun spectator, un spectator critic. Noi trebuie să ridicăm publicul, să îl îndemnăm să judece. Consider că s-a spus mai mult decît trebuia uneori, dar eu n-am făcut totul. Mai am însă timp, acum sînt la anii cînd știu cum să-mi fac meseria.

Închei cu o snoavă adevărată, s-a întîmplat cînd filmam **Răscoala.** Eu eram Mărin Mărin, omul cu coasa și eram șchiop. Figurația era alcătuită din țărani din vreo trei sate. Unii m-au întrebat dacă din război am rămas șchiop. — «Nu, din film», le-am zis eu. A doua zi, cînd au văzut că eu am vorbe de spus, s-au dus să ceară să spună și ei ceva. N-au crezut că sînt actor și nici n-am ținut să-i conving. Credeau că sînt din alt sat. Atunci am înțeles că rolul e rezolvat. Spre sfîrșitul filmărilor se făcea scena cu prefectul care vorbește țăranilor din cerdac. Prefectul era Ion Besoiu, îmbrăcat elegant, mai erau și alți actori care jucau notabilitățile. Eu eram în fața figurației, pentru că aveam dialog cu prefectul. Țăranii din spate au început să-și facă loc în față: «Dă-l bă, de-o parte pe ăsta, să-i vedem pe artiști»! Am considerat că și atunci acești oameni mi-au spus exact ce trebuie: m-au luat unul dintre ei.

Ernest MAFTEI

Să nu ne învîrtim în gol

E o întrebare la care nu știu să răspund... Dar aș vrea să spun că în ciuda glumelor care circulă, noi actorii ne urmărim unii pe alții cu interes și dragoste. Eu fac parte dintr-o promoție bună de actori dar foarte puțini dintre noi au făcut film asa cum ar fi meritat. E adevărat că în ultima vreme s-a creat senzația că actorul nu este argumentul cel mai important într-un spectacol de teatru sau într-un film. Dar eu mai cred că numai un actor bun poate da viață unui rol bun. Îmi place să joc personaje pe care să le iubesc și atunci sînt sigură că le iubește și publicul. Uneori e periculos să te iubească, pentru că atunci te strădui să-l mai cucerești odată. Și să-l recucerești și așa ajungi să faci concesii și ajungi la manierism, la sărăcie de mijloace artistice, la un rezultat nedorit.

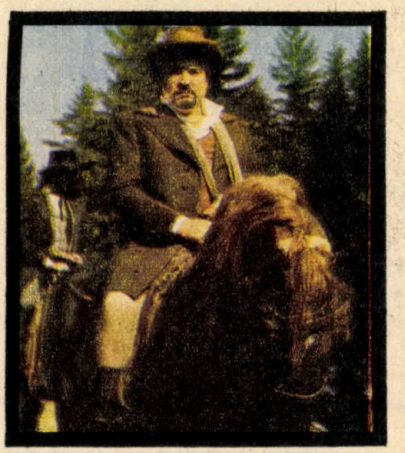
Dar cred că, în vremea noastră, publicul nu trebuie să fie un simplu participant și să plece de la teatru sau de la film spunînd doar «mi-a plăcut» sau «ce porcărie». Cred că trebuie să fie pregătit pentru a fi un participant aprins și inteligent. Altfel nu ne vom înțelege și ne vom învîrti în gol.

Meseria de actriță este pentru mine un dar fără de preț. Și dacă uneori nu am reușit e pentru că am fost foarte răsfățată și eu nu am știut totdeauna ce trebuie să vreau să fac.

Rodica MANDACHE

Modestia, o calitate?

Trebuie să mărturisesc de la bun început că nu mă consider prea îndreptățit să răspund anchetei dumneavoastră, pentru că eu nu citesc cronicile scrise pe marginea filmelor sau a spectacolelor în care joc. Fac acest lucru nu din lipsă de respect față de cronicari, nu pentru că aș considera că nu mai am nimic de învățat din părerile altora, nu «ca să nu mă enervez», așa cum știu că fac unii colegi de-ai mei, care de asemenea nu citesc cronicile, ci pur și simplu pentru că nu sînt curios să știu cum e cotat rezultatul muncii mele. E o atitudine tristă la care am ajuns cînd am înțeles că am greșit alegîndu-mi această meserie pe care o profesez cu o deosebită seriozitate, dar pe care nu o iubesc și pentru care nici nu mă consider dotat în adevăratul înțeles al cuvîntului. Faptul că n-am



Ce credeți că s-a spus demn de a fi reținut despre dvs.?

schimbat-o pînă acum se datorează comodității și lipsei de curaj. Vîrsta îmi atrage atenția și asupra lipsei de timp. Ca să mă înscriu totuși în parametrii întrebărilor puse, am să amintesc faptul că după un «medalion» sau «profil» sau cum vreți să-l numiți, pe care televiziunea l-a făcut pe marginea activității mele artistice, un coleg mi-a spus că într-o cronichetă am fost acuzat de lipsă de modestie. Mi s-a părut absurd. Tocmai spusesem în emisiunea amintită că tot ce-am izbutit în cei peste 30 de ani de meserie a fost să acopăr cu multă muncă lipsa de har și de strălucire.

De altfel, în paranteză fie spus, după părerea mea, modestia nu este o calitate și dacă aș avea prilejul să nu fiu modest l-aș folosi din plin. Din păcate...

În ceea ce privește punctul doi, sînt convins că de-a lungul anilor trebuie să fi existat destui cronicari, măsurători onești ai coordonatelor care compun spectacolul. Dacă vreunul a gîndit sau a scris despre mine ceva asemănător cu ceea ce am spus mai înainte, a avut dreptate.

Fără să țin neapărat, aș vrea să se fi spus despre mine sau să se spună de-acum încolo că, dacă nu sînt ceea ce se cheamă cu adevărat un actor, sînt în schimb un profesionist. Am asudat mult pentru asta. Din punct de vedere tehnic funcționez ca o mașină bine reglată. Păcat că nu e suficient numai atît.

Dacă spațiul permite, aș adăuga cîteva scurte opinii personale în legătură cu calitatea criticii pe care, exceptînd cronicile la spectacolele în care joc, o urmăresc cu atenție.

Există cîteva «case solide», cronicare care urmăresc cu consecvență jaloanele unor puncte de vedere argumentate ferm. Dar mulți din cei care înnegresc rubrici și rubricuțe nu fac altceva decît să-și exprime la întîmplare, opinii de spectatori modești, dovedind un ideal estetic haotic, gust îndoielnic, cultură puțină. Asta la cei bine intenționați. Dacă se mai adaugă și subiectivismul pe care îl generează interese de grup, tributul plătit snobismului, dorința de originalitate cu orice preț, cultul față de vedeta cu ifose etc., etc., se ajunge la ceea ce întîlnim foarte des în așa-zisele cronici: un terci siropos în care tonul apologetic deseori atinge rizibilul. Plouă cu genii și cu fenomene, plouă cu minuni, plouă cu creații antologice, formidabile, piramidale.

Nu cred că e așa. Creația memorabilă apare rar și e normal să apară rar sau în orice caz nu atît de des cum pretind cronicarii noștri. Nu pledez pentru severitate, dar generozitatea exagerată cred că nu stimulează prea mult dorința de autodepășire care trebuie să existe în sufletul fiecărui artist.

Acesta e numai un aspect din multitudinea de probleme pe care o constituie fenomenul **critică** față în față cu fenomenul artistic. O dezbatere amplă și cît mai la obiect în legătură cu această temă ar fi mai mult decît binevenită, ar fi o necesitate.

Ion MARINESCU

Nimic memorabil

Nu cred să se fi scris ceva despre mine de care să-mi mai aduc aminte peste două zile.

Mariana MIHUT

Cu interes, cu respect

De fiecare dată cînd o citesc pe Eva Sîrbu încerc un sentiment de nedumerire și profundă bucurie. Nedumerire pentru că are un simț extraordinar de a sesiza cele mai subtile nuanțe și rafinate sensuri pe care actorul de-abia dacă și le mărturisește sieși. Devoalează misterul cu un instinct propriu oamenilor cu har. Bucurie pentru profesionalismul ei impecabil, onestitatea și seriozitatea ce caracterizează orice artist autentic. E ceea ce se cheamă un om de film. O urmăresc cu interes și respect. Formulări potrivite a avut despre mine întotdeauna — și bune și rele — deci aș cita-o în întregime.

Ovidiu Iuliu MOLDOVAN

Important e că s-a spus

Cred că tot ce s-a spus despre mine pînă acum a urmărit să reflecteze fidel adevărul, acel adevăr **artistic** care poate individualiza la un moment dat o personalitate actoricească. Dar, a preciza acum, chiar eu, ce anume s-a spus și mai ales ce anume nu s-ar fi spus despre mine, m-ar pune într-o mare dificultate a autocunoașterii — fenomen adesea surprinzător, după cum știm, dependent de o groază de factori, mai ales în cariera unui actor... Pentru mine rămîne important că **s-a spus. Ce** s-a spus, **cît și cum** este, pînă la urmă, o chestiune de competență și gust, de atenție și răgaz, de drept obiectiv și subiectiv și ar fi, poate, cam ireverențios din partea mea să zăbovesc aici prea mult după ce cinematograful românesc mi-a oferit de atîtea ori șansa fericită a valorificării.

O cronică favorabilă sau nefavorabilă este determinată în primul rînd de însuși actul artistic luat în dezbatere.

Care a fost cea mai nedreaptă acuzație care mi s-a adus pînă acum? Vă răspund foarte sincer: niciuna. Poate una, dar de ordin general, dacă mă pot exprima așa, și anume, aceea că mulți, foarte mulți oameni pot crede încă cu înverșunare, că un biet actor poate să fie dimineața la teatru Hamlet, după amiaza la televiziune Burebista, și noaptea pe vreun platou de filmare din munții Carpați un alt erou din «Războiul de Independență», de pildă. Văd în această mentalitate o eroare fundamentală, de la care pînă la rebuturi nu-i decît un pas. Iată, cred eu, o... «acuză» pe cît de nedorită pe atît de generatoare de alte mult prea tardive acuzații.

Cred că, în artă, mai ales, numai **forța valorii** poate materializa **lupta pentru o nouă calitate.**

George MOTOI

Criticile nu se pun la inimă

Colaborarea mea cu cinematografia a fost sporadică. Critica a scris destul de mult și de bine față de numărul de roluri făcute de mine (dintre care unele nu sînt concludente). A fost mai generoasă decît

mă așteptam. Pentru că, în cazul meu, sînt pauze foarte mari între filme; legăturile le-au făcut criticii, cunoscîndu-mă și din teatru. Citind un dicționar de film, am găsit și o indicație: că am jucat puțin și ar fi trebuit să joc mai mult. Dacă aș fi jucat mai mult, aș fi știut și «ce nu s-a spus» despre mine. Evoluția mea în film este legată de evoluția mea în teatru. Și e normal să fie așa. De fapt, teatrul m-a lansat în film. Critica de film cred că a fost influențată de critica de teatru cînd a scris «de bine» despre mine. Chiar cînd un rol nu mi-a ieșit cum trebuie, nu am fost privit cu asprime. Creditul mi l-a acordat tot teatrul.

Meseria noastră e o meserie deschisă. Noi, actorii, propunem. Spectatorii, criticii — judecă. Actorul trebuie să aibă discernămînt și luciditate în a prelua ceea ce se spune despre el. Pentru a-și perfecționa mijloacele de expresie, el trebuie să îndepărteze neesențialul și accidentalul. Criticile nu se pun la inimă, ci la creier.

Mi-ar place să fac un film, după care să nu mi se spună «te-am văzut în filmul...» ci să mi se spună «cum am fost în filmul...». A apare în film nu e greu. A face un rol e altceva.

Virgil OGĂȘANU

Într-adevăr, cine sînt eu?

...Da, eu... Almanahul Cinema? Mă bucur că v-ați gîndit și la mine... Bine. Mîine. Mîine e ziua mea liberă... O pagină? Mult!!!... Da, da... Da. Da? Da!... Scuză-mă, mă cheamă în scenă... Nu! Caligula... Pa. Marți.

...Mda... «actorul și critica»... e un subiect... Cum?! E două noaptea? Stinge tu lumina...

«...Alo, da! Nu, nu-i IPLRS-ul! Ați greșit iar...»

...E aer curat la lapte, îți poți aduna gîndurile. Oare pe vremea lui Eschil, Sofocle, Euripide existau critici?... E aer curat și la mere, poți auzi multe. E ziua mea liberă. Și măcar astăzi să aud multe. Auzi... «actorul și critica»...

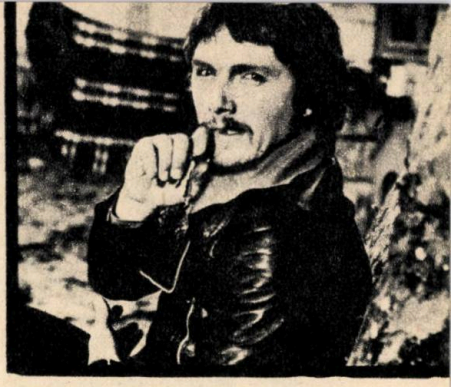
...A venit tăticu' cu lăpticu'... nu mai plînge, fetița... Nu, n-a răcit dragă, îi ies dințișorii, e normal să plîngă...

...Așa deci,... «actorul și critica»... Ar trebui să găsesc ceva... à la Vaeni cu cămila care cîștiga concursul la aeromodelism...

...«Actorul și critica»... Alo, da! Salut... La șapte? Nu se poate, extraordinar... Nu. Nu mai spune la nimeni... Ura!

Alo, televiziunea? Nu știți unde repetă Dicu cu Centrul înaintaș?... Nu, cu «Centrul înaintaș va muri în zori»! Cu Oseciuc Cornelia, vă rog... e urgent! Cornelia, fii atentă! Nu, fetița doarme. Diseară, la «cerc» se dă un film interesant. Cere-i voie lui Dicu... Să-ți dea voie să pleci mai devreme. Bine. Spune-i și lui... Da' să nu mai spună la nimeni! Pa.

...Ce s-a spus și ce nu s-a spus despre... Ah! era să uit! Alo? Sărut mîna, Gabriel sînt... știți ce vă rugăm? La 7 trebuie să fim neapărat la o rudă de-a noastră la spital. O oră, atît!... Nu, nu plînge. De două luni n-a mai plîns... Sărut-mîna... Luiza, mi-ai mototolit foaia cu actorul și... Și n-o băga în guriță că e cîh!



...68 R — actorul și sălbaticii... nu! Și critica... Înghesuială mare! Înfiorător film. Groaza și oroarea. Războiul e un circ. Înfiorător film... Închide radioul... nu, nu mi-e foame... Deci, actorul și critica... Alo, da? Nu, bineînțeles, nu mă deranjezi... Sigur! L-am scris... Mîine îl ai... Pa, noapte bună!

...Deci: ACTORUL ȘI CRITICA... Ce-ar fi dacă într-o bună zi am vedea:

ROMANIA FILM
prezintă pe
Ecaterina Oproiu și Radu Cosașu
în
CRITICA DE JOS
scenariul Eva Sîrbu după o idee de
Nina Cassian
Imaginea: Valerian Sava
Regia: ...Nu! nu! nu! nu! nu! nu! NU!

«În felul acesta, tinere, îți vei distruge în mod iremediabil viitoarea dumitale carieră».

Deci... actorul și... Cum?! E două noaptea? Și mîine am și repetiție și filmare de noapte la Blaier... Luiza, taci cu tata... ți-am mai spus, e normal să plîngă, îi ies dințișorii... Actorul și... o să adoarmă ea... Dar, săptămîna viitoare vine mamasoacră și să vezi tu, Mariana Ioan ce articol o să scriu eu atunci... Deocamdată, apropo de «actorul și critica» n-am decît o idee de peretar de bucătărie: «Fericită este casa/ prevăzută/ cu o mamă-soacră».

Gabriel OSECIUC

Văd tot, aud tot și... comunică tot

...«Dacă poți întîlni victoria după înfrîngere. Și să le privești pe amîndouă în același chip...»

(Rudyard Kipling)

Ce s-a spus și ce nu s-a spus? De unde să știu... ce nu s-a spus?! De la cronica oficială, vorbită sau scrisă, așteptată cu sufletul la gură, ascultată cu ochii închiși, (...«Dară ochiu-nchis afară, înlăuntru se deșteptă...») și citită pe nerăsuflate, cuprinzînd adevăruri directe (cu mănuși) ori indirecte (fără mănuși)

Ce credeți că s-a spus demn de a fi reținut despre dvs.?

pe care nu toți au tăria să le primească și pînă la cronica neoficială, orală sau scrisă, ce se ocupă cu analizarea amănunțită a... mai ales a nereușitelor celui ce nu se află de față, cuprinzînd (vai!) uneori, adevăruri pe care nu toți găsesc puterea să ți le servească. Aceasta din urmă te declară «lipsit de»... și aici încape toată lista de la «plin de»... har, talent, inteligență, pregătire, gust, meșteșug, cultură, chemare, geniu și cîte altele.

Să nu fiu înțeleasă greșit, nu fac nici o apropiere între cele două categorii de cronici, constat doar că din păcate funcționează și cea de a doua, care, la premiere, te felicită, te sărută, îți dă «premiul I cu coroniță» și cum te-ai întors cu spatele...

Deși nu pot spune că nu înghit cu noduri (dar îl înghit) cîte un «adevăraș» ajuns la urechea mea pe calea acelor nevăzute unde, care «văd tot, aud tot și... comunică tot», stima, încrederea, admirația și recunoștința mea se îndreaptă către cronica cea adevărată, cea care iese la cîmp deschis... nu «cu spada goală în mînă», ci cu stiloul plin... Plin de idei, de adevăruri, de conștiință ridicată, de bună intenție, de o înaltă ținută intelectuală, pe baza unor principii și a unor convingeri demne de luat în seamă, de către toți acei a căror dorință este de a se perfecționa în permanență, pentru a putea contribui la realizarea unei cît mai bune producții naționale de film. Filmele acestea ale noastre pentru care suferim, pentru care ne doare, fie că sînt făcute de prieteni sau de neprieteni, dar sînt ale noastre, filmele pentru care tremurăm ori ne bucurăm cînd sînt prețuite peste hotare (fie că sînt făcute de prieteni, fie...), filmele acestea pe care le iubim pentru că purced din noi, **poporul**, noi, **românul**, iar producția noastră este **românească**, reprezintă modul nostru de a gîndi, de a simți și de a ne exprima. Și pentru că cronica nu poate fi luată «cu toptanul», cum zicea un mare cronicar de filme (vedeți, nu se poate spune nici «cronicăreasă», nici «cronicară», vorba unui personaj din piesa «Interviu» de Ecaterina Oproiu), le mulțumesc, fiecăruia în parte, cronicarilor acelora care, în cei — dacă socotesc și anii de facultate — curînd treizeci de activitate cinematografică, m-au urmărit cu atenție, cu grijă și m-au înconjurat cu căldură, chiar și atunci cînd nu au vorbit despre munca mea numai în termeni laudativi și mai ales pentru momentele în care, cu severitate, mi-au spus adevărul fără menajamente, căci... nu-mi e prieten cel care îmi mărturisește cusururile sale, ci mi le arată pe **ale mele.**

Dar, pentru că stiloul cronicarului se mai încarcă uneori și numai cu... cerneală, lucru cu totul și cu totul umano-firesc, e ciudat să descoperi la cronicari dintre cei mai apreciați, mai căutați, mai citiți și chiar mai iubiți că, în ceea ce te privește, îți atribuie dintr-o dată cusururile personajelor pe care le interpretezi (de ce oare numai cusururile?!) sau să constati că te laudă în termeni superflatanți, pînă și atunci cînd, conștient că n-ai făcut nimic deosebit (o simplă apariție) nu te-ai făcut «vinovat» decît de o trecere prin scenă-cadru din a(miciție), din a(dmirație) sau din a(muzament) pentru și cu, un regizor (oare), scenarist(ă), ori coleg(ă) care te preferă. Aceasta te face să te miri (ca Mircea Diaconu) sau să te întrebi (ca tine) cît de adevărate sau valoroase au fost toate laudele aceluiași cronicar, în alte împrejurări, cînd ai avut de interpretat partituri cu un grad de dificultate realmente ridicat?! Pe cei care îți pune galoanele degeaba, să nu-l crezi niciodată.

Pus în fruntea plutonului (deci și în fața lui) și degradat în fata trupei ca un militar în termen numai pentru că ai plecat în oraș fără bilet de voie, rămîi pentru posteritate fie «monstru sacru», genial(ă), fantastic(ă), capabil(ă), de metamorfoze, de metempsihoze, fie de o stupidă feminitate tradițională și, dacă-i vorba de tradiționalitate, de ce nu, și... plin de virtuți tradiționale virile, filiform sau obez (dacă spațiul o permite) viclean, nechemat, trecut la etc., etc. Pata de cerneală, țîșnită din stilou, iese, dar pe locul ei rămîne semn. Bine zicea neuitatul, sclipitorul, neasemuitul Aurel Baranga, în a sa piesă «Travesti»: «Cu cronicarii să nu te pui, că tu îi înjuri la cafenea față de cinci persoane și ei te spurcă într-un milion de exemplare!» Ce l-a îndemnat pe **omul** de la începutul veacului nostru să joace cum a jucat, să critice cum a criticat, să cînte, să scrie sau să picteze... Cine mai știe astăzi și pe cine mai preocupă? Judecăm după ce a rămas scris și după cît ne ajută capul. Artist sau critic, în procesul lui de creație, vrînd-nevrînd, scoate la iveală ceea ce se află mai adînc ascuns în ființa lui, în dorința de a se apropia de perfecțiunea către care omul a năzuit dintotdeauna. Pe vremea studenției mele, a fi conștient că ai talent, era considerat o nerușinare, o sfidare la adresa societății, o «îngîmfare de pe urma succeselor»... E adevărat că, dacă ai talent și dacă acest lucru îl confirmă și alții, **mai ales alții,** e foarte important, căci aceasta consfințește rostul tău pe pămînt, în meseria ta, că nu-ți pierzi timpul de pomană, că nu încurci locul și lumea... A avea talent și a ști că îl ai, este tot una cred eu, cu a avea și a ști că ai inimă, sau, să zicem, cum ar fi pentru o mașină să constate că are motor. Se pare că abia de la acest punct ar începe discuțiile: ce marcă e, cum funcționează, cît consumă, cît produce, cum produce, cum merge... (se poate merge și fără motor, împins, etc).

Ce s-a spus sau ce se spune nu înseamnă încă o treaptă pe care o urci sau o cobori în ochii tăi, nici vreun nivel de la a cărui înălțime să-ți privești semenii în creștet. Urmezi cu încredere pe criticul care analizează nepărtinitor munca ta, pentru îmbunătățirea calității produsului minții și sufletului tău și nu le porți pică celor ce te detestă dintr-o dată după ce ani în șir te-au prețuit, căci conștiința valorii tale te face să ceri, conștiința talentului tău te **obligă să dai**.

Draga OLTEANU-MATEI

Croni-carii

Păi, sigur, că nu s-a spus tot. Curiozitatea publicului în clipa în care cumpără «Almanahul Cinema» este stîrnită nu numai de creația actorilor ci și de viața de după cortina trasă, asupra acestela din urmă circulînd un adevărat folclor: eu am auzit pînă acum că am murit de trei ori... Curiozitatea publicului nu este satisfăcută — datele din publicații despre un actor sînt un fel de buletin de identitate sau un fel de copie a unei cereri de schimb de locuință. De unde se poate culege vîrsta omului-actor; adresa se scapă uneori. Ceea ce în cazul meu este

foarte bine pentru că locuiesc la capătul Bucureștiului. La teatru aș fi mai ușor de găsit, dar acolo nu e voie să fiu căutat. Amendă de la 300 la 500 de lei. De ce cred eu că publicul este curios să cunoască fața nevăzută a actorului? Pentru că tot ce se cunoaște, tot ce face actorul în teatru și film și este văzut, este deja comentat de cei mai buni prieteni ai actorului: cronicarii care fac carii în actori sau își fac carii-ere din actori.

M-ați întrebat ce s-a spus și ce nu s-a spus despre mine. Ei bine, după fiecare cronică de premieră (și în teatru și în film), sînt și eu «surprins» de ce rol am făcut. Ba că nu se așteptau din partea mea să fac un asemenea rol, ba că mi-am jucat rolul vieții, ba că asemenea valențe cronicarul respectiv n-a știut că le am, ba că este cel mai bun rol al carierei mele, ba că..., ba că..., ba că... Dar eu știu că toate aceste «ba că»-uri au început după cel de al doilea sau al treilea film, după a doua sau a treia piesă.

Asta este ce s-a spus despre mine, ceea ce eu nu credeam că se poate spune, mai ales că tot ce am făcut și ce voi face de acum încolo, pentru mine e ușor, comod și normal.

Mă bucur că, de fiecare dată, pentru bunii noștri cronicari, eu sînt o surpriză în «debut»! Mai ales că știu toți că nu mai sînt un debutant!

Sebastian PAPAIANI

Fără titlu

Ce s-a spus și ce nu s-a spus despre mine?... N-am dispoziția necesară ca să vorbesc despre mine... N-am timp... Ar trebui să pun față în față părerile altora despre mine și părerile mele despre mine... Dar acesta este un subiect filozofic... Vreau să fiu așa cum sînt eu... Ce să vă spun?... Să rîd sau să plîng? Pot să vă răspund ironic: sînt foarte mulțumită de «viața mea în filmele de cinema». Nu văd ce ar fi putut fi modificat...

Gina PATRICHI

E nevoie de cunoaștere reciprocă

Estetica admite azi în mod curent că «critica este o formă de creație negativă, o întîmplare latentă a creației active. Înțelegi în măsura în care te substitui creatorului»..., cum am citit eu undeva într-o carte... Dar înainte de toate, chiar și de această introducere aș fi vrut să vă întreb (impropriu spus, pentru că tot eu voi răspunde, nu?) De ce această întrebare? Excluzînd formalismul pur de care nu poate fi vorba, mă gîndesc că s-a dorit să se știe ce le place și ce nu le place actorilor să se spună despre ei, pentru a se evita în viitor anumite situații cînd, spunînd despre un actor că «s-a achitat foarte bine de rol» și așteptîndu-se să fie mulțumit, încîntat chiar, nu descoperi decît ingratitudine și nemulțumire. Sau, pentru că există în întrebare și «ce nu s-a spus despre dumneavoastră», se poate întîmpla ca cronicarii noștri să dorească să ne cunoască părerile despre noi înșine; cunoscut fiind și proverbul «lauda de sine nu miroase bine», se încearcă o confruntare a părerilor — foarte obiective, bineînțeles, de ambele părți — pentru a se vedea dacă am greșit pe undeva și de ce, sau dacă noi avem o părere prea bună despre noi, drăguții de noi. Actori, ce să-i faci! Și atunci să ne-o îndrepte colegial (părerea noastră) cu prima ocazie.

Și acum să trecem la ultimele două subpuncte: a) formularea... și b) acuzația...

Ei, aici dragi colegi de breaslă este cel mai dificil: pentru că este foarte greu să te vezi «formulat» în «jocul subtil, adevărat, convingător al...», «ne-a impresionat și convins...», etc., etc. Și să știi că aici se rezumă toate nopțile și zilele de frămîntări și bucurii, cînd o «replică» ți-a dat insomnii și era mai importantă decît legea autoconservării sau decît gripa copilului tău și cînd viața ta toată se învîrtea în jurul acelui convingător, subtil sau impresionant «joc de scenă».

Aici sînt totuși și unele cazuri fericite, mai puțin în cronica de film și mai mult în medalioane, cînd actorul este răsfățat în cuvinte frumoase; dar în acest caz, modestia îl oprește să se recunoască în «extra ordinarul, nemaipomenitul, unicul...» și așa ajungem și la punctul b, cînd a venit momentul să ne strigăm nedreptățile în gura mare, indignați și jigniți. Să dăm lecții și să trîntim uși cu deviza «fie ce-o fi. Toți murim!» Și cînd te gîndești că tot acest sondaj de opinii s-a făcut din dragoste pentru noi, cu cele mai sincere intenții de a stabili niște punți de comunicare bazate pe dreptate și cunoaștere reciprocă...

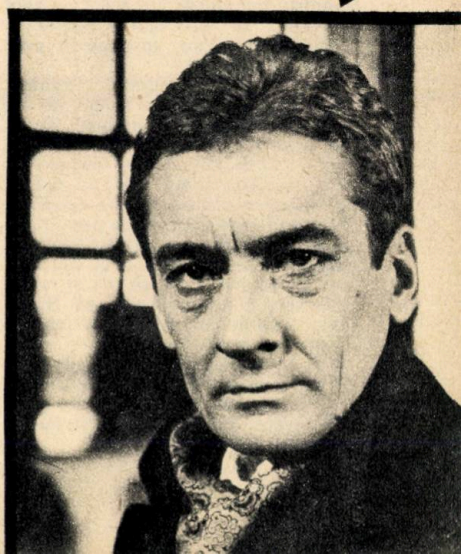
Ioana PAVELESCU

Nici o acuzație nedreaptă

Mare lucru nu s-a spus. Nici n-am jucat roluri spectaculoase, așa încît nici ceea ce s-a spus despre mine nu este spectaculos. Mă bucur că, deși am jucat puțin, am jucat roluri variate. Regizorii de film nu prea vin la teatru, ceea ce a fost oarecum în avantajul meu. M-au luat după figură. Eu nu sînt vedetă și nici nu vreau să fiu. Vedetismul duce la o repetare a mijloacelor de expresie. De obicei, refuz rolurile principale. Cred că actorul nu trebuie să joace foarte mult (dar desigur e o părere personală). De ce nu vin regizorii de film la teatru? Să vadă ce roluri putem noi face... Să nu ne mai distribuie doar după figură. De obicei critica enumeră actorii. La «buni» am fost trecut de mai multe ori; și la «neinteresanți» am fost trecut de cîteva ori. În dicționarul actorilor de film stă scris: «Relevîndu-se ca actor inteligent și sobru, dotat cu un chip bărbătesc și expresiv, susține o partitură densă în «Meandre»... (în figură poate fi văzut Valentin Plătăreanu în tinerețe...) Dar mie mi se pare o formulare potrivită pentru mine ca actor de teatru... Pentru că încerc în fiecare seară să îmbogățesc rolul sau măcar să nu-l stric.

Nu pot să reproșez criticii nici o acuzație nedreaptă. Dorința mea e să joc în film, roluri bune. Să aștept de la critică vorbele pe care le-aș merita la rolurile pe care le-aș merita.

Mihai PĂLĂDESCU



Ce credeți că s-a spus demn de a fi reținut despre dvs.?

Înainte de toate: ce spunem despre filme?

Normal ar fi fost ca lucrurile să fi fost spuse și ca eu să nu am nimic de adăugat.

Oricum, e greu să vorbești despre tine. Există însă momente cînd nu e vorba despre tine, ci despre cinematografie în general, deci cînd devii reprezentant. În 1977 am luat Marele premiu de interpretare la Festivalul de la Moscova. Departe de mine dorința de publicitate; am luat-o ca pe o izbîndă a cinematografiei românești. Atunci s-a scris un articol în «Cinema». Și cu asta basta; a trecut neobservat. **Osînda** s-a dat la televiziunea din R.F.G. pe canalul cultural în seara de 30 decembrie, o zi de maximă audiență. Și a avut un mare succes. Se știe acest lucru? În 1966 cu Teatrul de comedie am luat premiul I la Festivalul Teatrului Națiunilor de la Paris. La noi s-a scris un singur articol, în timp ce în Franța a apărut o pagină intitulată «o lecție de teatru din România», scrisă de un reputat cronicar francez. Deci: ce spunem și ce nu spunem despre noi, înainte de toate?

Spunem că plătim un tribut neloial unor filme cu tematică importantă, dar care, ca realizare nu reușesc să transfigureze în artă ceea ce au de spus?

Spunem că orice idee, oricît de înălțătoare ar fi, dacă e doar enunțată în film, dacă nu ne tulbură, devine ca un bumerang, se autodiscreditează?

Spunem că filmele noastre, de multe ori, doar bifează evenimente?

Spunem că noi filmăm probleme și nu oameni cu probleme?

Spunem că a încerca să mulțumești pe toată lumea printr-un film înseamnă a nu avea un punct de vedere?

Comparăm ceea ce face filmul pentru oglindirea timpului prezent cu ceea ce face teatrul (unde se face mai bine, mai aproape de realitate, de adevăr)?

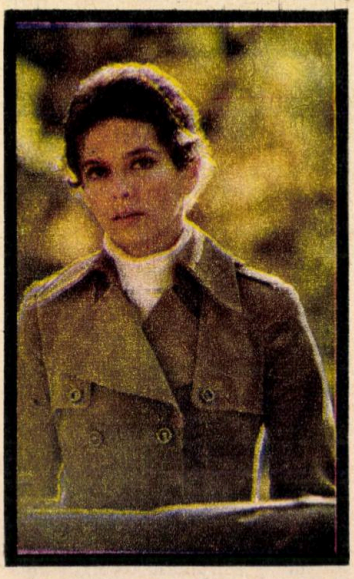
Revenind la concretul întrebării, mai există și acum cronici care mă fac să zîmbesc. Împlinesc 50 de ani, nu mai enumăr filmele în care am jucat și iată-mă de exemplu la **Duios, Anastasia trecea...** o surpriză» cum reieșea din cronici. Există actori care nu «aduc» personajul la ei, ci «se duc» spre personaj; din această categorie fac și eu parte și, lucrul vorbind, cred că am și reușit să creez o tipologie diversă. Spectatorii mi-au spus-o. Or aceste lucruri ar trebui semnalate și disecate de critică. Eu asta aștept de la critică: un punct de vedere cu explicații logice, de unde să am și eu ce învăța. Pentru că eu vreau să învăț și la această vîrstă. Cînd critica nu face acest lucru este grav mai ales pentru actorii tineri.

Nu mă doare în ultimă instanță ceea ce se referă la mine. Am și eu un cronicar care nu mă înghite. După **Mihai Viteazul** a scris că sînt un actor fără vlagă. Ei și ce-i cu asta? E o treabă minoră și personală, e un accident. Eu vreau dintr-o cronică să știu limpede ce am făcut, ce n-am făcut și ce trebuie să fac la viitorul film. Și iar mă gîndesc nu în primul rînd la generația mea care este în putere și forță, ci la generațiile care vin și care trebuie să asigure propășirea culturii românești.

Critica trebuie să facă opera de artă înțeleasă cu condiția ca ea să existe. La noi, nu de puține ori, critica încearcă să explice cît de bun e filmul pe care spectatorul nu-l iubește. Critica noastră de film trebuie să înnobileze omul, pentru ca el să aibă încredere în noi. Să fie o instanță de specialitate și de cultură. Altfel ne furăm căciula.

Amza PELLEA

Ce s-a omis?



În general s-a spus tot ce se putea spune și s-a omis tot ce nu se știa sau nu se putea spune.

Irina PETRESCU

Eu m-am născut actor

În primul rînd, eu n-am prea urmărit critica de film în ceea ce mă privea. Cînd eram foarte tînăr — dar asta e demult — eram mai atent și la pozele mele și la ce se vorbea despre mine. Dar cînd am văzut că mare parte dintre cei care vorbeau despre mine, detaliau «necunoscutul» (necunoscutul fiind procesul muncii noastre și capetele și mîinile prin care trecea el) m-am cam supărat. Am încercat prin mici întîlniri tovărășești sau mici fraze așternute pe hîrtie să le explic că munca noastră trebuie cunoscută în procesul ei și, după aceea, comentată. Pentru un actor, un film aduce o chemare la o luptă pentru a-ți apăra — în primul rînd — conștiința. Știi cînd pleci, știi cum pleci, dar nu poți să știi cînd și cum te întorci. Un film sau un personaj dintr-un film niciodată nu se știe și, mai ales, noi, cei care îl facem nu știm unde ajungem cu toate că l-am avut precis în minte, «l-am văzut» atunci cînd am citit scenariul. Asta nu e o defecțiune a filmului nostru ci a filmului în general: acesta este raportul dintre gîndirea și soluția regizorală, actoricească, etc.

De mai multă vreme, solicitarea mea către cronicari a fost aceea de a se implica și ei în acest proces, de a fi părtași cu noi în strădaniile noastre, în renunțările noastre cîteodată dureroase ca o amputare. Despre asta n-a scris critica și e foarte adevărat că și nouă, actorilor, așezați comod pe «fotoliile de texte» ale altora ne-a fost și ne este lene să scriem umila noastră vorbă, s-o tipărim spre a naște și la noi o critică a criticii de film. Întreaga mea existență a fost legată de profesiunea mea. Am afirmat cîndva, fără jenă, poate chiar în revista «Cinema», că m-am născut actor. De aceea, n-am cerut și nu cer să fiu comentat decît în limitele acestea ale profesiunii mele, căreia i-am dăruit tot și am de gînd să-i mai dăruiesc.

Atîta vreme cît drumurile mele de la teatru acasă, de la locurile de filmare acasă, aproape se confundă cu personajul părăsit sau cu cel pe care trebuie să-l iau în brațe, nu îmi găsesc locul pentru a mă discuta sau a lăsa pe alții să mă discute în altă postură decît aceea de interpret, cu succes sau fără succes. Eu de mine însumi nu am prea avut vreme și, dacă eu nu m-am ocupat de mine, de ce să se ocupe alții?

Asta nu înseamnă că nu iubesc cronica, mai cu seamă că am întîlnit-o de multe ori avînd caracter de eseu. Poate că n-am priceput-o eu de la început, dar, ca în orice acumulare, de cultură, ai nevoie de exercițiu; am făcut acest exercițiu și am ajuns la lucruri pe care le-am priceput și le-am îmbrățișat, dar mai sînt lacune în exercițiul meu. Pentru că sînt unele judecăți de valoare în ceea ce privește munca noastră la a căror înțelegere încă n-am ajuns.

Emanoil PETRUȚ

Norocul și-l mai face și omul

E normal la cîte roluri am făcut să se fi spus multe. Să citez din cronici — are tata o colecție! — sună a laudă și la anii mei nu stă bine. La inimă mi-a rămas ce scria ziarul «Esti Hirlaz» din Budapesta după turneul cu «Oameni și șoareci»: «este un noroc rar pentru un teatru să aibă un asemenea artist». Așa o fi! Dar, știți cum e, norocul și-l mai face și omul!

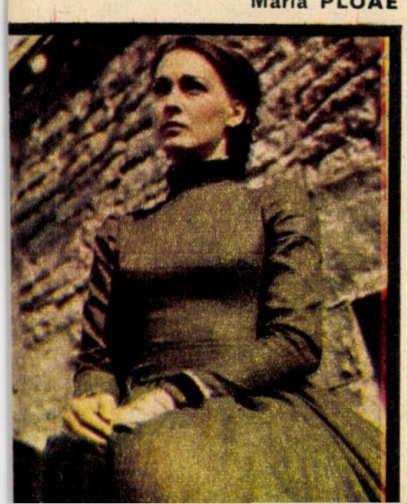
Nu uit ce scria Nicolae Carandino după spectacolul cu «Heidelbergul de altădată»: «Privindu-l, îl uităm pe Tony Bulandra în același rol...» Alte cronici le mai uit, chiar dacă mă laudă. E omenește să uiți, nu? Parcă poți să te superi că într-o cronică la **Pintea** nu s-a scris nici o vorbă despre interpretul rolului principal, cu toate că filmul era lăudat? De fapt, stau și mă întreb de unde o fi apărut întrebarea: ce s-a spus și ce nu s-a spus despre actori? Să vorbim adică despre relațiile dintre actori și critică? Excelente! Așa cum reiese și din poza de mai sus «Florin Piersic și critica». Nu vi se pare că ne înțelegem minunat?

Florin PIERSIC

Prefer să...

Prefer să scrie critica despre mine decît eu despre critică.

Maria PLOAE



Prea devreme

Este prea devreme să mi se pună această întrebare. Dar, vă mulțumesc.

Adrian PINTEA

Să existe cineva să te tragă de mîneca!

S-au spus foarte, foarte multe lucruri despre mine, în general foarte frumoase care, bineînțeles, m-au sensibilizat, dar sînt sigură că erau și cu prea multă bunăvoință spuse. Adică iertate și multe scăpări și multe deficiențe. Acesta nu este un exces de modestie, dar eu fiind primul meu judecător, am știut, uneori chiar în timpul filmării, ce n-am putut realiza; alteori, după ce am văzut filmul, mi-am dat seama că erau o mulțime de lucruri care meritau să fie incluse în construcția rolului. Poate că este bine că sînt nemulțumită, poate că aceasta mă «provoacă» să găsesc lucruri noi, mai adevărate, mai firești și mai «la obiect» (la obiectul zilei de azi, vreau să spun) pe care să le includ în viitoarele mele roluri.

Nu pot să reproșez cronicilor din presă, de la radio și de la televiziune că m-au nedreptățit vreodată. M-am simțit iubită de cronicari și de public. Cînd te simți iubit, știi că ceea ce faci nu va trece neobservat sau fără urme.

Nu pot să spun în același timp că nu mi-aș dori o exigență mai mare — nu numai în ceea ce mă privește — și un adevăr mai cu curaj și mai net spus în cronică despre realizările noastre. Aș dori foarte tare să fim ajutați să fim mai critici cu noi înșine. La fiecare premieră cinematografică (și trebuie să recunoaștem că au fost destule sub nivelul posibilităților noastre) — ne gratulăm în stilul «pupat piața endependenții» încît unii mai slabi de înger (și sînt destui slabi de înger) pornesc la viitorul film fără să-și reproșeze nimic. Și tot așa o țin mai departe... Trebuie să existe cineva care să te tragă de mînecă! Fraților, sînt multe filme în care cauți, forezi pînă înnebunești, și vezi că a trecut cadru după cadru și s-a cheltuit milion după milion, fără să transpară nici o idee de valoare.

La imaginea pe care critica a oferit-o publicului despre mine, aș avea un mic amendament — evident critica nu este în culpă — e vorba de ceea ce am jucat în film: am fost, într-un fel etichetată ca actriță de film. Personajul meu era întotdeauna femeia amărîtă dar înțeleaptă, care știe să treacă decent și cu răbdare, neschimbîndu-și caracterul, peste greutățile vieții. Cînd am apărut în **Regăsire** și critica și spectatorii au fost șocați: «Uite, domnule, că poate să facă și un rol de femeie rea». L-am făcut pentru că sînt un actor și actorul trebuie să știe să facă de toate. În actor zace o omenire, tot soiul de personaje și simple și complicate, și buni, și răi, ca-n viață. Profesorul meu, Alexandru Finți, pe care am să-l stimez pînă cînd am să închid ochii, m-a învățat să nu «trag» personajul la mine ci să mă duc eu la personaj.

Nu m-am gîndit dacă vreo frază sau alta mă definește mai exact sau mai puțin exact. Eu, frazele acestea, nu le-am gîndit despre mine. S-a întîmplat odată să iau ziarul și să citesc o cronică. Întîmplător eram pe stradă, mă podideau lacrimile și îmi ziceam: «nu, asta nu se poate spune despre mine... nu-i adevărat, nu sînt eu persoana despre care se vorbește»... Ce mă uluia cel mai tare era faptul că acea cronică era scrisă de un regizor de film, regizor care nu numai pînă atunci, dar nici pînă azi nu m-a distribuit vreodată. Filmul despre care scria era **Meandre**, cine-l mai ține minte azi? Sigur că mă flatează cînd se scrie despre mine «doamna ecranului românesc» Dar sînt atîtea actrițe foarte bune... Despre ele, ce mai spui?

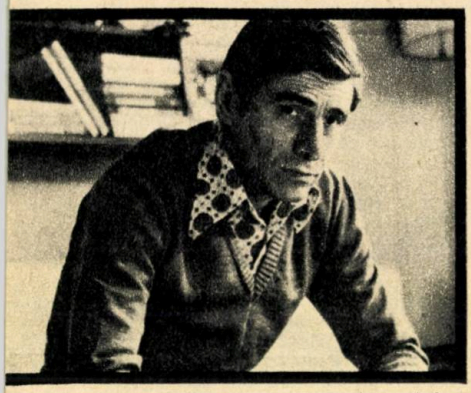
Margareta POGONAT

Ceea ce e normal

Ce s-a scris? Ceea ce cîțiva oameni au considerat că e normal să se scrie despre mine.

Ce nu s-a scris? Ceea ce cîțiva oameni au considerat că nu e normal să se scrie despre mine. (Rolul

Ce credeți că s-a spus demn de a fi reținut despre dvs.?



din **Minia**, una din cele mai importante experiențe de lucru la film, evident pentru mine,(întîlnire cu un regizor și un operator deosebit de înzestrați) a fost comentat «oarecum», și în unele cronici chiar deloc. Ce să cred? Care-i adevărul? Eu cred că-l știu. Și-l știu. Și asta e cel mai important

Ce aș vrea să se scrie despre mine? Ceea ce cîțiva oameni consideră că e normal să se scrie despre mine.

Mitică POPESCU

Eu nu joc, eu mă implic

În nici un film de pînă acum nu a existat un personaj cu numele Silvia Popovici. Darclée sau Doamna Ruxandra nu au fost, nu sînt și nu vor fi niciodată numai Silvia Popovici. Îmi recunosc cu uimire chipul pe ecran și îmi dau seama că am trăit acele secvențe, dar viața mea de acolo, îmi pare, vorba poetului, «încet repovestită de o străină gură». Lumea unui film și mai ales a unei piese de teatru e o lume

în care, după ce intri, te modifici în asemenea măsură încît îți uiți identitatea și capeți o alta, după ce te acomodezi cu obiectele din jurul tău, cu ceilalți semeni ai tăi din acel spațiu. Eu nu joc roluri, ci mă implic cu toată ființa într-o altă realitate propusă de dramaturg sau scenarist. Orice intrare într-un astfel de univers se face greu, purtînd nostalgia după cel din care vin, dar o dată familiarizată cu el mi-e la fel de dificil să-l părăsesc. Uneori mi se face și teamă că n-am să mă mai pot întoarce. Mi se întîmplă să nu mai apar ani la rînd într-o piesă și dacă mă somează cineva să-mi amintesc vreo replică de acolo mi-e absolut imposibil. Însă e deajuns să mă găsesc din nou în ambianța piesei respective, împreună cu ceilalți eroi și cuvintele îmi revin cu ușurință în memorie, semn că ele aparțin unui anume loc și unui anume timp și, mai ales, unui anumit om. În funcție de stările prin care trece el, reușesc să știu ce are de spus. În acele momente, Silvia Popovici, cu propriile ei gînduri și frămîntări, nu mai există. De aceea ar trebui, poate, ca noi, actorii, să avem norocul să ni se restituie toate acele minute și ore în care n-am trăit, ci ne-am împrumutat existența altora. Admițînd, deci, că în critica de film nu a fost vorba despre mine, ci despre personajele pe care le-am întrupat, trebuie să spun că în aparență s-a rostit totul despre ele, că sînt frumoase, că au farmec și sensibilitate, că sînt interiorizate și îndreptate spre meditație, că sînt emoționante în trăirile lor sau pline de asprime, că sînt blînde, cerebrale, gingașe sau pline de forță. În general, lucruri adevărate care însă nu m-au mulțumit pe deplin. Nici modul cum era caracterizat jocul altor actori. Cum? Numai o nuanță, două se pot desprinde din comportamentul unui om pe care îl zărim fie și o clipă? Dăm noi viață unor oameni «unidimensionali», atît de săraci sufletește încît nu pot inspira decît fraze convenționale? N-am înțeles cînd s-a spus despre o actriță sau alta că a jucat «magistral», că a fost «sclipitoare», că este «o mare actriță» și nici un argument nu arată de ce «a jucat magistral», de ce «a fost sclipitoare», de ce este «o mare actriță». Dar pentru a nu așterne astfel de mostre ale superficialității, cronicarul trebuie să renunțe la comoditate și să descindă cu adevărat în lumea filmului pe care îl analizează, să se comporte acolo ca un reporter iscoditor care nu obosește să pună întrebări fiecărui om întîlnit pentru a întocmi veritabile dosare de existențe. Ce adevăruri s-ar putea astfel descoperi! Cîți au însă curajul și răbdarea să întrebe și mai ales, după aceea, să se întrebe?

Mi-e greu să descopăr o astfel de formulare — pe care, apoi, alții să mi-o arate ca pe o etichetă, fericiți că mi-au descoperit secretul. Totuși, nu pot să uit cuvintele pe care le-a rostit Irina Petrescu cu ani în urmă, cu prilejul **Seratei**. Le citez tocmai pentru că se leagă cu cele spuse mai înainte: «...m-a impresionat... compoziția Silviei Popovici în **Serata**. O actriță tînără, o permanentă ingenuă a scenei românești, să joace cu atîta cinste a meseriei acel rol de «fată bătrînă», de «antipatică»... Dumneavoastră știți că un actor se poate juca de-a «urîtul», de-a «respingătorul», de-a «vulgarul» chiar, dar poate s-o facă cu un fel de cochetărie, care lasă să se înțeleagă că el nu e chiar așa. Silvia Popovici nu se juca «de-a», ea era chiar personajul acela antipatic. Magnifică!»

De fapt, cea mai nedreaptă acuzație este ignorarea unui adevăr: că mulți dintre artiștii români sînt de valoare mondială.

Silvia POPOVICI

Atenție și la postsincron

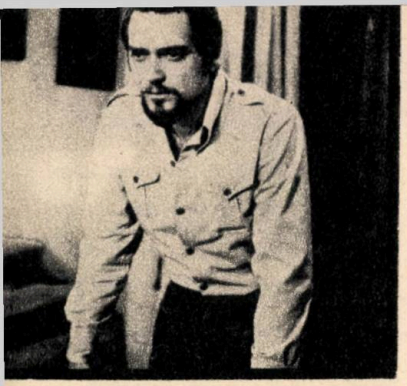
Nu s-a spus nimic. Am fost doar menționat. Asta înseamnă ori că modalitatea mea de a interpreta de pînă acum nu merită altceva, ori că merită, dar aceasta este modalitatea de a scrie cronică.

Nu-mi trece prin gînd să neg importanța regiei în film, dar cred că în cronica de film spațiul consacrat regiei este mult prea mare în raport cu cel rezervat interpretării. A spune că «a jucat» sau «a mai jucat» și Alexandru Repan, nu cred că influențează publicul în alegerile sale, iar actorului nu cred că îi confirmă munca.

Revista «Cinema» critică cinematografia capitalistă în folosirea actorului pe un șablon. Cred că un cronicar poate și trebuie să atragă atenția regizorilor asupra posibilităților neexploatate ale actorilor — cînd ele există — pentru a nu cădea în aceeași capcană.

Aș reproșa criticii de film faptul că nu a discutat sistematic pînă acum calitatea postsincronului care dăunează de cele mai multe ori interpretării actorilor. Regizorul și inginerul de sunet **obligă** actorul să forțeze tonul și să devină nenatural. Ei știu că una este să vezi filmul la «Scala» și la «Patria» și alta la «Floreasca» sau la «Feroviar». Și mie mi-a plăcut priza directă la **Proba de microfon**, dar se pare că filmul nu poate fi «auzit» în orice sală. Este o invitație pentru critică de a face publice condițiile de realizare și de difuzare a filmelor pentru a depăși această situație care ne cam ține pe loc.

După atîtea generalități și un răspuns concret la întrebare: paragraful care mă privea pe mine din cro-



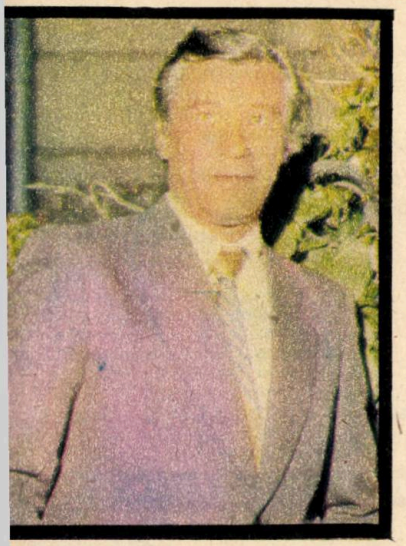
nica filmului **Burebista** în «România liberă».

Alexandru REPAN

Ce să mai spui?

Dacă s-a spus, de ce să mai spunem o dată? Ce nu s-a spus e bine că nu s-a spus. Poate n-or fi avut ce să mai spună...

Victor REBENGIUC



Reci sau indiferente...

Nu mă consider actor de film; toate apariţiile mele în film au fost întîmplătoare. Chiar şi cea din **Vlad Ţepeş**. Cronicile la **Vlad Ţepeş** au fost reci sau indiferente; numai cea a lui Radu Georgescu a fost mai călduţă. Dar, am luat şi eu cunoştinţă din revista «Săptămîna» de cronicile apărute în străinătate în care filmul (şi rolul meu) au fost bine primite.

Ştefan SILEANU

Citiţi scenariile, iubiţi cronicari!

Mi se cere «formularea cea mai exactă în scrisul cronicarilor asupra jocului sau apariţiilor mele în filme». N-am putut-o face numai din memorie (sau n-am vrut-o!). Dorind nici să trag spuza... nici să greşesc ori să nedreptăţesc pe cineva — pe mine inclusiv — am răsfoit cronicile. Ba mai mult, le-am recitit chiar. Şi zău, parcurgîndu-le, rememorarea atîtor clipe de «motor!» sau «încă una, că n-a fost bine!», bilanţul, concluziile, impresiile rămase, nu ţin deloc de nefericire! De mulţumire însă, da! De ce? Pentru că acest copil, **filmul,** dorit de mulţi, crescut de puţini — care mai «părinteşte», care mai «vitreg» — s-a ridicat din truda celor mai sinceri, mai pricepuţi, mai pasionaţi, mai grijulii în «a-i face bine» dar şi din graba, superficialitatea, nesinceritatea, nepriceperea şi inconsecvenţa cu care unii au făcut sau au comentat filmul, acesta s-a «ridicat» prea puţin.

O precizare necesară: fac parte din acei care visează să rămînă «ceva» şi după ce «pleacă», dar care năzuiesc să «existe» atîta vreme cît sînt.

Şi acum despre ceea ce rămîne scris. Încep cu trei extrase din aceeaşi revistă «Contemporanul». Cronica la **Camera albă** (ianuarie 1966): «Ion Besoiu (şi Silviu Stănculescu n.r.) îşi reconfirmă «galoanele» cinematografice cucerite (primul şi sub forma premiului de interpretare masculină de la Mamaia, al doilea, numai prin preţuirea unanimă a publicului şi a criticii de specialitate. Ambii actori se dovedesc încă o dată prezenţe cu adevărat cinematografice, jocul lor depăşeşte şi aici (cum s-a întîmplat şi în filmele anterioare) calitatea partiturilor...»)

Cronica la **Pe aici nu se trece** (1975): «...Silviu Stănculescu, în rolul comandantului şcolii de ofiţeri, Maxineanu, se recomandă — încă o dată — prin naturaleţea şi sobrietatea jocului său, înfăţişînd deosebit de convingător, virtuţile de militar, de comandant şi de om ale personajului său...»

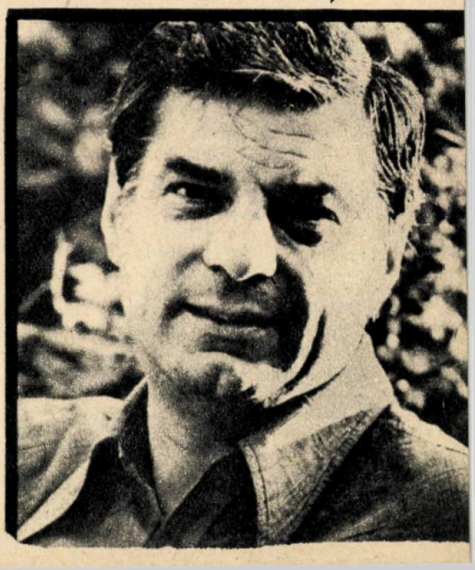
Cronica la **Cerul începe la etajul III** din decembrie 1967: «...Filmul constituie reluarea cinematografică a unei povestiri mai vechi, cu ecouri din anii războiului. De la nuvelă la film, s-au produs însă transformări radicale. Dar nu cinematografice (avem senzaţia, dimpotrivă, că povestirea originară era mai filmică decît filmul), ci literare. «Ratată este de pildă încercarea de a dezbate o problemă pe care regizorul însuşi o definea cam astfel într-un interviu: «Poate un bărbat mai în vîrstă să se căsătorească cu o fată mult mai tînără?» Filmul exclude această alternativă a dezbaterii (prin însăşi distribuţia sa: Silviu Stănculescu-Mihai... actorii constituind una din virtuţile filmului)...

Unii cronicari semnalează doar «apariţia în alte ipostaze a...» în timp ce alţii reuşesc să facă chiar o analiză (în «Informaţia», ianuarie 1970). «Scutit de limitele tipului de erou brav şi schematic din filmul lui Francisc Munteanu, Silviu Stănculescu a realizat portretul convingător şi puternic al unui ins feroce căruia i-a rămas pe chip numai masca omeniei. Cînd aparenţa curteniei se destramă, expresia lui Stănculescu este, fără afectare cea a hienei»...

Sau altă analiză în «Informaţia» — 1973, cronică la **Conspiraţia:** «...Alături de el (Ilarion Ciobanu) apare încă un erou, complex şi interesant, construit de scenarist şi bineînţeles de regizor. Silviu Stănculescu îl interpretează cu adevărată măiestrie. Jocul dublu, dar mai ales conturarea adevăratului său caracter, fac din el un erou a cărui apariţie publicul o va aştepta desigur în următoarele filme»...

Sau, tot despre **Conspiraţia,** în «Săptămîna» — 1973. «...Rezumînd aş spune (...) că actorii Ilarion Ciobanu, Victor Rebengiuc, Fory Etterle, Silviu Stănculescu, Ernest Maftei, Lazăr Vrabie se întîlnesc pe un generic fericit, ei neputînd fi departajaţi decît prin întinderea rolurilor».

Să trecem de la «formulări» la învinuiri nedrepte sau, altfel spus, poate chiar nedreptăţi. Încep cu o cronică la **Cerul începe la etajul III** din «Cinema» (1967). Citatul va fi mai lung, dar cu atît mai necesar: «În planul legendei, Mihai Dan a murit acolo, sub bombe, încercînd să salveze o viaţă, supravieţuirea lui fizică, devine goală, convenţională. Cel puţin aşa face impresia. Personajul pare de neînlocuit. Scriitorul îi sugerează discret drama. Regizorul ştie să creeze misterul unui chip pe care ceasul tinereţii interioare s-a oprit cîndva, dar nu-şi conduce mai departe — şi la fel de sigur — personajul în noua etapă a existenţei sale; el alege un actor — Silviu Stănculescu — potrivit pentru a declanşa subtilul suspens. Dar de ce oare interpretul rămîne la masca rigidă, nu se străduieşte să-i descifreze devenirea



Ce credeți că s-a spus demn de a fi reținut despre dvs.?

cu toate că avea la îndemînă acele întoarceri în trecut pe care Francisc Munteanu le-a folosit har domnului, nu de dragul modei cinematografice ci pentru a confrunta — dramatic — prezentul cu trecutul. Confruntarea nu-i reușește. Și atunci amintirile rămîn seci, fără vibrație, ilustrare simplistă a unei biografii ce se anunțase (eu aș fi observat enunțasel) complicată. Pasionantă chiar (...). Pentru că în ciuda preocupărilor analitice pe care începe să le vădească în ultima vreme, regizorul pare intrat într-un fel de inerție cinematografică. (Oare nu de aici vine poate lipsa de vibrație de mai sus?!). Filmul curge convențional, ilustrarea fragmentelor de biografie e oarecum searbădă (...). Filmările sînt și ele neglijente, uneori lipsesc chiar racordurile între iluminări... (i-auzi!) (...) Francisc Munteanu rămîne regizorul sugestiei delicate, al suspensului psihologic, al finalelor-poantă, într-un cuvînt autorul înzestrat și cinematografic pentru genul scurt. De ce oare îl ocolește?» (poate ca să i-l stric eu pe cel lung! — să fim serioși!)

Nu se contrazice oare, stimata cronicară? Nu e păcat de o nuvelă atît de reușită să fie trădată de propriul autor? Pentru că filmul cu același titlu a fost cu totul altă poveste.

Mai citiți și scenariile, iubiți cronicarii! Tot în folosul filmului va fi! Deseori afară-i vopsit gardu'... și-năuntru...

Silviu STĂNCULESCU

Eu eram vocea...

Găsesc că în loc de orice cronică oricît de bună — și am avut cronici foarte bune și cînd am jucat roluri principale și cînd am jucat roluri episodice — cel mai just lucru după mine este spus în următoarele rînduri dintr-un almanah «Cinema»: «încă o șansă, o mare șansă, pe lîngă care cinematograful a trecut în pas alergător și fără a întoarce capul decît o dată, în **Premiera** (1976)». Și cînd mă gîndesc că după **Telegrame** am vrut să mă las de teatru, să mă apuc de cinema... Și acum două lucruri care sper să vă amuze. Primul: am făcut un dublaj într-un film. În cronica lui Călin Căliman singurul lucru care era remarcat la personaj era **vocea**. Nu mi-a recunoscut-o, dar a scris despre inflexiunile ei, despre căldură... Al doilea: la filmul **Bădăranii** — e mult de atunci, dar n-am uitat — a apărut o cronică în «Contemporanul» în care, pur și simplu nu existam (și jucam rol

principal). Acum eu zic așa: ori cronicarul n-a găsit cuvintele de laudă potrivite pentru mine, ori nu m-a remarcat. Dar în fotografie, cine să fie? Eu.

Carmen STĂNESCU

Să se renunțe la formula „e în notă"

Dacă eu aș fi «pescarul» și criticul «peștișorul de aur», aș avea trei dorințe:

1. Să nu facă o demonstrație de erudiție în sine atribuind sens artistic acolo unde nu există și viceversa.
2. Să renunțe la formulele de genul «a fost corect», «e în notă», «s-a achitat» chiar dacă spațiul cronicii e limitat (folosește mai mult o critică întemeiată pe constatări obiective decît o laudă expediată pe considerente subiective).
3. Să-mi mai dea un «peștișor de aur»... care să-mi îndeplinească trei dorințe.

Julieta SZÖNYI

Niște note la niște examene

Nu mă pot plînge că sînt o «neînțeleasă». Dimpotrivă. Încă de la debutul meu cu filmul **Cursa**, am fost primită de critică cu «brațele deschise». Majoritatea cronicarilor m-au numit atunci o «speranță» a cinematografiei, iar mai tîrziu o «certitudine».

Recitesc cronicile cu sentimentul că am în față carnete de note... pentru că, la urma urmelor, asta sînt cronicile: niște note date la niște examene.

Nu vreau să fac o critică a criticii de film (periculos subiect pentru un actor de film, nu?). Eu citesc cu interes cronicile și sînt nemulțumită de puținul spațiu rezervat jocului actorilor. Întîlnesc expresii ca «prezență fermecătoare», «a interpretat cu căldură», «cu prospețime»... Sînt folosite clișee. Eu cred că trebuie să se facă deosebirea între o «prezență fermecătoare» (sau un rol-mănușă) și o creație. În absența studiului culturii cinematografice în școli, critica trebuie să dea mai ales spectatorilor, o măsură a valorilor și un instrument intelectual de respingere a nonvalorilor.

Despre acuzație... m-am gîndit mult la lucrul acesta: în cronicile care mă privesc direct, nu am găsit nimic. Ceva mi-a dat totuși de gîndit, ceva din cronica lui D.I. Suchianu la **Cursa:** «Tora Vasilescu (studentă anul IV)... nu știm dacă imperfecțiunile jocului se explică prin timiditatea personajului sau prin stîngăcia interpretei. Știm doar că echivocul e în avantajul tinerei debutante și al speranțelor noastre». De la un critic, de la un specialist, așteptăm întotdeauna judecăți ferme și nu întrebări retorice sau îndoieli.

Formularea cea mai potrivită?

Mi-e foarte greu să răspund. Am găsit ceva interesant nu într-o cronică, ci în «memoriile» operatorului Ion Marinescu despre **Proba de microfon:** «Filmăm într-un interior... Tora se ceartă cu Mircea sau repetă. Nu mai știu. Instinctiv pun diafragma. Gata de filmare».

Tora VASILESCU

Și pro și contra

E complicată treaba asta cu critica. Am participat odată la un simpozion cu critici de teatru și acolo am spus mai multe... Și unii și alții avem păreri și pro și contra. Dar în general, ne iubim și asta e bine.

N-am avut cronici defavorabile, deși nu toate mă lăudau. Formularea care m-a prins cel mai bine? Spunea Valentin Silvestru în «Informația Bucureștiului» vorbind despre **Tănase Scatiu,** lucruri pe care eu le-am acoperit abia peste ani. Era un fel de anticipație. La un cronicar asta se cheamă intuiție, nu? Țin minte că după spectacolul cu «Mobilă și durere» de la Cluj, tot Valentin Silvestru a spus că «acum aș putea ataca orice rol din dramaturgie». Bineînțeles că m-am bucurat. Realitatea e că o cronică poate stimula sau demola un actor în anumite momente ale carierei lui.

În anul IV de Institut jucam «subdirectorul» din «Mitică Popescu». Apăruseră vreo zece cronici — toate apreciau rolul, unele superelogioase. — regizorul fusese mulțumit, publicul reacționase excelent, știam că ieșise o treabă bună și brusc apare o cronică semnată de... — of, ce lapsus am! inadmisibil pentru un actor! — în care rolul era aspru criticat și răstălmăcit. Pe atunci, m-a durut... Dacă un spectator a citit numai cronica aceea?

Cred că se vorbește încă insuficient — și nu întotdeauna la obiect — despre meseria noastră.

S-au schimbat multe în arta actoricească în ultimii ani. Dar de cîte ori vorbim despre acest lucru?

Dorel VIȘAN

Să rămîn numai o certitudine?

Mă cheamă Ana Szeles.

Ce s-a spus în anii studenției: că eram o tînără speranță a cinematografiei. Toată ziua pe drumul Buftei. Un pic mai tîrziu, cam după **Pădurea...** am devenit o certitudine cinematografică, cam tot tînără. Anii trec (asta este o certitudine) și mă-ntreb, sau vă-ntreb dragi colegi, colaboratori, realizatori, răspunzători de filmul românesc, să rămîn numai o certitudine (bineînțeles mai matură?)? Chiar să uit drumul spre Buftea?

Ana SZELES

Cineva să te dea cu capul de pereți

Cînd am auzit întrebarea aceasta, mi-am amintit de un interviu din revista «Teatrul» de prin 1967, luat lui George Măruță. Rezulta de acolo, cu mare tristețe, că marelui nostru actor George Măruță nu i se mai luase un interviu de vreo 20 de ani; dar nu asta era cu adevărat important, ci faptul că el, George Măruță avea nevoie să se spună despre el în cronici mai mult decît «maestrul»... sau «marele actor»... De el nu se ocupa nimeni, avea o senzație de sfîrșit de meserie. Și a și murit nu la mult timp după aceea...

Eu am visat să mă fac actor dintotdeauna. Contactul meu cu scena a început la vîrsta de 6 ani, am luat atunci o diplomă de recitare și niciodată nu mi-a trecut prin cap să fiu răsplătit altfel decît prin aplauze. Foarte mulți mi-au atras însă atenția să mă port frumos cu criticii (nu pentru că m-aș fi purtat urît pînă atunci). «Cultivă criticii» mi s-a spus, pentru că asta rămîne după ce dispari: ce scriu ei.

Sigur că satisfacția e să joci și să ai eventual succes. Dar, la un moment dat, începi să fii atent și la ceea ce este în jur, ai nevoie să nu treci neobservat. Și în jur este și revista «Cinema». Dacă numim reclamă această «observare», atunci reclama face parte de drept din cultură. Dacă revista «Cinema» trebuie să informeze, atunci să nu dezinformeze. De cîte ori s-a scris despre **Iarba verde de acasă** (și nu numai în «Cinema») nu s-a dat nici o fotografie în care să fiu și eu. Din distribuția la **D'ale carnavalului** publicată acum cîteva luni, am fost omis; și joc un rol principal, «Catindatul».

Eu nu pot să mă plîng că cineva n-a scris ce sau cum trebuia despre mine. Ba chiar uneori s-a exagerat. Este și ăsta un tic al criticii.

De vreo șase ori s-a scris despre mine că debutez. Lucru care, sincer vorbind, nu m-a deranjat. De fapt, tot am debutat... Nu pot să spun că am dat «lovitura» (în film)... S-ar putea în **D'ale carnavalului...** Dar pot să spun că nu mi-e rușine de ceea ce am făcut pînă acum.

Dinu Kivu a scris despre mine în almanahul «Cinema» din 1974, singurul articol dealtfel, foarte frumos, care m-a limpezit, m-a lămurit «ce-i cu mine». Într-o cronică de teatru, Radu Popescu mă făcea cu ou și cu oțet. Și deși nu se referea la rolul din acel spectacol, mi-a făcut cel mai mare bine. Nimeni nu-ți spune «pe șleau» cum ești. Eu însă consider că este bine să te dea cineva cu capul de pereți. Noi avem o tradiție în critică în analizarea artei actorului, începînd cu Caragiale; dar acum se scrie despre actor în clișee, superficial și, mai ales, foarte puțin... În ceea ce mă privește, singura mea «acuză» adusă unor cronici este, eventual, tăcerea.

Ajungem la public și prin revista «Cinema». Nu cred că publicul trebuie lăsat în voia lui, «să-i placă» sau «să nu-i placă». Trebuie **obligat, avertizat, forțat** în sens cultural, artistic, prin cronică, să aibă o atitudine estetică. «Faceți filme bune și o să vină lumea» — se spune. Nu e deajuns. Nu e deajuns că publicul vine. Publicului trebuie să i se formeze un punct de vedere de către critică și critica trebuie să acționeze ferm, tranșant, fără echivocuri. Și iată că, dintr-o dată, cronicarii devin foarte importanți și ei chiar **sînt** foarte importanți. Dacă facem artă și cultură, atunci să pună toți umărul!

Subliniez: criticul este la fel de important ca și realizatorii unui film. Și ar trebui să-și cunoască importanța aceasta. Pentru că ceea ce scriem rămîne.

Florin ZAMFIRESCU

Anchetă realizată de **Mariana IOAN**

tv serial

Posibila întoarcere

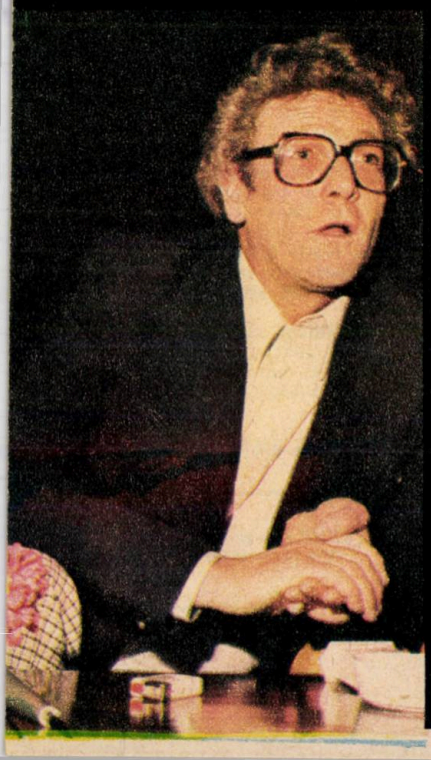
Marea familie a lui Poldark, Woody, Columbo, J.R., Onedin, a celor din Mogador și a multor altora...

Cinema

Ce bine e să știi că serialele sînt la locul lor! Ce în siguranță te simți cînd serialele își văd liniștite de drum: sîmbătă, duminică, luni — cu distincție («englezesc»), cu căldură («rusesc»), cu eleganță («franțuzesc»), cu sportivitate («american, dragă»). Dau să mă gîndesc la o zi de lucru prea umedă și prea uscată, cînd cine n-ar da un regat pentru un serial de duminică dimineața, pentru un strop de «candoare», aș zice, dacă cuvîntul n-ar fi trecut, cînd?, cum?, la raionul dulciuri, lîngă marmeladă, dau să mă gîndesc la persoane de încredere care în pauza de masă și în restul timpului liber reflectează cine o fi tras în J.R., dau să mă gîndesc la aragazul cu un ochi, zis Falconetti, la cutare care nu mai e chel, e Kojak, la Lipscani și la «ia bomboana Kojak», la concurență cu «piatra ponce, piatra de baie», la ce gol era 31 R la ora lui **Om bogat, om sărac,** la studentul arhitect din filmul iugoslav **Vom trăi și vom vedea,** care visează să proiecteze blocuri cu izolație fonică perfectă, pentru că, zice el, «după cîte un serial TV toată lumea trage apa și parcă auzi cascada Niagara», dau să mă gîndesc la caietul grefierului, la Ei care s-au întîlnit la **Sfîntu'** și s-au despărțit la **Dallas,** la El care a luat-o ca o Lucy și o lasă ca o Wilma (aaa), pe motiv că e o Woody, dau să mă gîndesc la valul de prunci botezați ca-n filme, la avalanșa de Pamele, care în anul 2000 vor avea 20 de ani, doamne. Ce este un serial? Un serial este un refuz al morții. «Ultimul episod» e întotdeauna firesc și absurd ca o moarte, dar moartea în seriale e moarte aparentă, sfîrșitul în seriale e sfîrșit temporar. Nimeni nu dispare definitiv, oricine oricînd poate re-răsări într-un «nou episod din...» Nici J.R. n-a murit. În seriale, numai în seriale, Columbo se întoarce, și dragostea se întoarce, și viața se întoarce. Serialul e **posibila întoarcere.** Serialul e o lume în care totul e recuperabil, în care iremediabilul încă nu s-a inventat. Și, din acest punct de vedere, stimați telespectatori, dacă viața nu e niciodată un serial perfect, serialul este oricînd o viață perfectă.

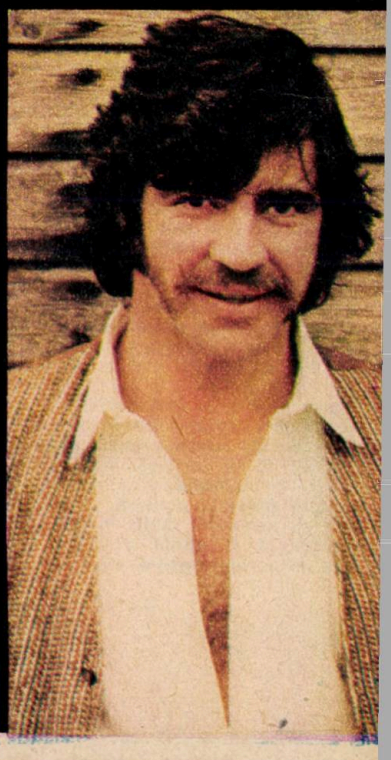
Eugenia VODĂ

Temerarul lup de mare, James Onedin, aici pe uscat... la București (Peter Gilmore)



Din serial în serial. Pînă acum ați văzut-o în *Linia maritimă Onedin* **și în** *Prietenul nostru comun* (după Dickens). **Jane Seymour**

Din cîți primari o fi avut Casterbridge-ul, acesta e cu siguranță cel mai cunoscut (Alan Bates)



«Lumini și umbre» între magnetic și celuloid

Înainte de «motor!» se precizează semitonul, penumbra, cel mai mic detaliu (regizorul Andrei Blaier repetînd o scenă din viitorul serial *Lumini și umbre*)

Cinema

A fost o vreme cînd voci, mai mult sau mai puțin ipocrite, chemau spectatorul de film — ca pe un nepoțel răsfățat, să spună pe cine iubește mai tare: marele ecran sau micul televizor. Între timp adjectivele aproape s-au inversat și micul nepoțel nu prea mai are mare lucru de ales, decît, poate, să se apuce singur de film, ceea ce, fie vorba între noi, dacă ar fi să fie așa, ar fi ca o a doua naștere a filmului, pentru că, dacă nu e om să nu fi scris o poezie, sînt încă foarte puțini spectatori care și-au imaginat un chenar dreptunghiular cu laturile în proporție de 13/7 m, prin care să «privească» tortota din jurul lor, care să se întrebe cum ar putea fi ea povestită sau «decupată». Înregistrîndu-și copiii pe magnetofon sau casetofon, oamenii au învățat să **asculte** lumea și au început să simtă nuanțele, zgomotele ei. Asta nu i-a făcut ingineri de sunet sau compozitori, după cum filmatul propriilor copii nu-i va face operatori de imagine sau regizori, dar de bună seamă vor fi mai avizați în descifrarea subtilităților «celei de a 7-a muze». Un alt lucru pe care micul spectator — și nu numai el — nu-l știe bine — este că modul de a se face film cu mijloace tv diferă fundamental de cel al «marelui» ecran.

Cîteva zile în platoul televiziunii unde se filma serialul **Lumini și umbre** (scenariul **Titus Popovici**, regia: **Andrei Blaier** și **Mihai Constantinescu**) ofereau suficiente argumente pentru susținerea afirmației de mai sus. Filmul, se știe, va fi o «saga» cinematografică într-un orășel ardelean din 1944 pînă în zilele noastre.

Ce se întîmpla la filmare? Așezat în fața unui monitor TV, regizorul se putea cu adevărat numi autor al filmului. Pentru că, miracol! Încă din timpul filmării, atunci cînd, deci, se mai poate interveni în substanța plastică a muncii sale, el autorul, era deja spectatorul, primul spectator al unui film care îi apărea aproape finisat pe un ecran. Cadrajul cameramanului, fina deplasare a clarității de la ochii care se pleacă spre un obiect cu încărcătură dramatică, viteza cu care mașinistul a simțit că trebuie să împingă travelingul și momentul acela imprecizabil cînd a făcut-o (oricît de mult repetat totdeauna supus hazardului) culoarea pe care laboratorul o dă copiei, tonul în microfon (cadrajul de sunet) al actorilor, toate acestea nu mai sînt surprize pe care regizorul le are în mod obișnuit la Buftea văzînd materialul ieșit din laborator la cîteva zile după filmare. Aici, pe platoul tv. el vede imediat, chiar în timp ce filmează secvența, așa cum va arăta ea în copie standard. Măiestria tuturor celor care îl ajută nu e cu nimic estompată de faptul că regizorul-dirijor îi poate corecta în timp util — împlinindu-și pe loc actul creator — cerîndu-le nuanța dorită, după cum faima marilor orchestre și a marilor virtuoși coexistă faimei marilor dirijori.

Dar orice virtute cheamă după sine și o servitute. Autorul, așezat de această tehnologie avansată în locul unde se adună toate firele feet-back-urilor necesare pentru ca opera sa să-i exprime pe deplin intențiile, este de data aceasta obligat să o prevadă dinainte, să o pregătească în cele mai mici detalii.

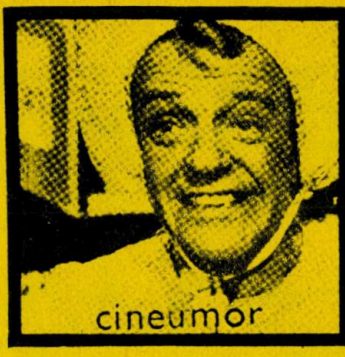
E greu însă să luminezi deodată și planul și contraplanul și planul general și detaliul cu o lumină încărcată dramatic, artistică, ba să le mai faci și loc, fără umbre celor două, trei sau chiar patru camere care filmează simultan în decor din unghiuri racordabile ca ton și cheie de lumină. Nu mai vorbesc de sunet, (acel compartiment de creație care mai totdeauna rămîne în culise și eventual în ultimul rînd luat în seamă) care este la propriu împins dincolo de decor, acolo unde nu face umbre, nu încurcă pe nimeni, dar nici nu se poate sluji prea mult pe sine în relevarea acelei dimensiuni subtile a povestirii cinematografice, cea care leagă ecoul exterior al gîndurilor noastre de cel interior, vibrația mecanică — timpul fizic, de durata interioară — timpul psihic. Aici, pe platoul tv, mai mult decît pe oricare alt platou, sunetul ca și imaginea sînt silite să facă mari eforturi de măiestrie și experiență profesională ca să se ridice deasupra «informației» în aluneco-sul și dificilul drum spre «artistic».

În fond, această tehnologie de vîrf — filmul pe medii magnetice — ca orice tehnologie avansată, cere profesioniști excepționali, pentru că marile și multele facilități încorporate tehnic, dar și tehnicizate (în sens peiorativ) și care scutesc timp, efort și pînă la un punct măiestrie artizanală, prin forța împrejurărilor, generează produse de serie.

Echipa **Lumini și umbre**, care a realizat pînă acum 15 episoade, e formată din profesioniști care stăpînesc perfect gramatica limbajului filmului: de la **Ovidiu Drugă** — imaginea, ajutat de o echipă de tineri entuziaști ai acestui pionierat: **Horia Cornescu, Radu Popescu, Constantin Trandafir, Florin Săbiescu**, la «camere», și pînă la experimentatul operator de sunet **Ioan Dinuță**, autor al atîtor sugestive coloane sonore la teatrul TV. Dar postul de lucru unde diferențele cele mai nuanțate între filmul clasic și cel pe medii magnetice, apar ca relevante și constructive în favoarea noii tehnologii, este al regizorului de montaj, **Marga Niță**. Aici, la pupitrul ei, se asamblează pe loc întregul efort creator al echipei de filmare. Am asistat la filmarea unei secvențe relativ ușoare, cinci-șase cadre, într-un decor construit de **Vasile Rotaru** și **Cornel Ionescu**, decor folosit în mai multe episoade și deci rentabil a fi amenajat pe platou. Protagoniștii secvenței: **Margareta Pogonat, Florin Zamfirescu, Monica Ristea** (studentă IATC Tg. Mureș). O dată cu precizarea mizanscenei, a indicațiilor de joc și mișcare date actorilor, regizorul își precizează și accentele pe care intenționează să le pună în decupajul secvenței, rezultînd de aici unghiurile și încadraturile cele mai avantajoase.

Martor al acestei filmări cu mijloace TV, nu poți să nu te gîndești că i s-a dat cinematografului o nouă șansă, cu valențe încă prea puțin exploatate. Nu e prima oară și probabil nu e nici ultima oară cînd putem exclama: S-a născut cinematograful!

Horia MURGU



A.B.C. X.Y.Z

Cunoașteți un titlu mai bun?

Mînii, urgii... drumuri, nopți și întoarceri... Fantezia în filmele noastre începe de la titlu!

Cinema La început poate că a fost o simplă și rudimentară idee...

...Propulsat din drumuri lungi, din gînduri gîndite, din plimbări pe malul Mării Negre, din închipuirile copilăriei, din maturizare, bătrînețe, de la coada tigăii, de pe străduțe periferice cu case cu zorele sau cu «nu intrați, cîine rău!», din icnetul călcatului pe bombeul pantofului în autobuzul 31 R (pe alte meridiane din alte ocazii convulsive de inspirație)...

...Proiectat cap de afiș, monument al vizualității stradale pentru a deveni, dacă se poate, eminență cenușie în arterele unor dicționare, emblemă de capodoperă, diriguitor în spații arhivale sau simplu voiajor neîncheiat la nasturi, bătut de vînt și zloată pe la intrarea și ieșirea cinematografelor rugîndu-se însă pentru genialitate...

...el TITLUL, că despre dînsul este vorba, este considerat în speță, personajul nr. 1, personajul comutator al unei opere cinematografice.

În varianta lingvistică, a doua (deși aspiră la prima), este un «cuvînt sau text pus în fruntea unor lucrări, indicînd rezumativ cuprinsul acesteia».

Deci... certificat de garanție și nu de acontare, deci deschizător de orizonturi, de fund de ochi, de efect, de suspense, de spiriduș, de speculant, de lume-lume ce ar pătrunde în circumvoluțiile creierului, născînd acel pojar al temperaturilor înalte...

Cît de fericit este ales un titlu, cît de bun este considerat, cît de mult aparține operei, sînt întrebări la care răspund cei ce «văd», dincolo de supraimpresionarea acestuia, filmul, adică spectatorii, adică criticii, adică teoreticienii, adică... nu cel ce-l încopciază pe operă.

Căci dacă autorul, enunțîndu-l, a reușit să fuzioneze relația titlu-operă, celor ce părăsesc sala le rămîne acel sentiment de împlinire, de mulțumire spirituală.

Faptul că acum mai mult decît oricînd se manifestă un fel de cursă lungă de alergări (nu de motociclete, mașini, cai) după titluri cît mai înscenate, mai împricinate, îmbălsămate, înșurubate, imponcișate, însurate, înarmate, însifonate, înfiorate, îndoctrinate, împopoțonate, înamorate, încrucișate (ca să folosim cîteva forme adjectivale) este bine...

...Este bine că se manifestă interes pentru a stîrni acel magnetism film-spectator, de a-l face pe ultimul K.O. înainte de limită. Dar care e cîștigul la potou?

Nu se poate afirma că titlurile sînt cele care creează acum stări de anxietate, că sînt oful cel mai vizibil în materie de creație, dar un loc de mai bine există și pentru acestea. Pentru că uneori există și deruta: după ce ai vizionat un film, te întrebi dacă nu cumva ai greșit sala și în loc să intri la «Capitol» te afli pe scaunele de la «Lumina». De foarte multe ori, te afli în derută și ca cititor: informația că a intrat în producție un film sub firmamentul unui titlu nu mai corespunde cu cel de la premieră. (Cîndva, un regizor se lăuda într-un cerc restrîns de amici că, în sfîrșit, a găsit un titlu-bombă pentru viitorul său film aflat în fază premergătoare copiei standard — pînă atunci în presă își rulase trei-patru presupuse titluri, care mai de care bubuitoare. Într-adevăr, găselnița era de carate, dar opera vizionată nu, din păcate. Concluzia după premiera a fost că autorul respectiv se lăuda cu un titlu, dar nu cu acela de regizor).

Poate că e bine să se mai evite «drumuri» banalizate, «nopți» nefurtunoase, «dragoste» căutate, «morți» imaginare, «vieți» nepieritoare, «mînii» neurgisite și alte repetiruri, atît pentru cele din producția indigenă cît și pentru cele străine. (Rare, dar merituoase sînt formulările unor titluri traduse, corespondentul în limba română fiind mult mai adecvat decît cel în limba maternă).

Cu ani în urmă, în fața plăjii de la Mamaia, cînd avea loc un festival, un spectator afirma că inițierea unor concursuri sau premii acordate celor mai firești titluri ar avea un efect stimulator, dar și critic. Ce-ar fi dacă... Cel puțin la prețul unui tort sau buchet de flori. Nu ar fi o fantezie de ordin administrativ, ci una profesională.

Poate și cronicile de după premierele de luni seara ar mai putea pune cîteodată sub semnul întrebării cum se «înfățișează» obrazul unei opere vizionate.

Ștefan GEORGESCU

Un film cu Stan și Bran poate să aibă orice titlu!

Un vagabond ajuns «dublura» unui samurai începe să se creadă samuraiul însuși...

Cannes '80

Un papă nipon: Kurosawa

Cinema

Cu șaptezeci de ani în spate și douăzeci și șapte de filme în cinemateci, Kurosawa a primit în 1980, în localitatea Cannes, recunoașterea unanimă a titlului de papă al cinematografiei mondiale. Fellini și Bergman rămîneau primii dintre cardinali.

Aș exagera dacă aș spune că filmul cu care Kurosawa a venit la festival, **Kagemusha**, în franceză «L'ombre du guerier», în traducerea modernă «Sosia», film așteptat ca surpriza-surprizelor, a produs o stare de exaltare sau cel puțin una de entuziasm global. Proiecția ține 179 minute, povestea avea cîteva sublime momente de tăcere și altele la fel de superbe de tumult sufletesc, filmul respira noblețe, dar și oarecare oboseală, convertită în frumuseți saturate de propria lor perfecțiune, de propriul lor rafinament. Măreția liniștită a peliculei trăda starea de deznădejde a unui artist care simțea demult cum îi alunecă pămîntul de sub picioare, cum se rostogolește vertiginos pe celălalt versant al gloriei, căci Kurosawa sau Tenno, Împăratul, asta îi este porecla, își pierduse mai demult imperiul și simțea că nu mai are nici o șansă ca să-l recucerească. În buna tradiție a samurailor din care descindea, nu cu mult timp în urmă, se hotărîse să termine în măreție, asemeni strămoșilor lui care plecau la război înveșmîntați în cele mai frumoase costume, purtîndu-și fiecare pe spate testamentul scris în formă de poem. Sinuciderea fizică nu i-a reușit, de aceea o aștepta pe cea morală compunînd scenarii nerealizabile, avansînd proiecte pe care nici unul din marii producători de azi ai Japoniei nu le mai luau în serios, Kurosawa nefiind nici el prooroc în țara sa. În 1959, Veneția îi adusese consacrarea mondială. În același an, **Rashomon** primea Oscarul pentru cel mai bun film străin. Datorită lui, cinematograful japonez ieșea dintr-un anonimat exotic și tot datorită lui începea să ocupe un loc din ce în ce mai impozant în avanscenă, căci după această primă demonstrație de «pirandellism nipon», urmează triumfurile de la Berlin, urmează «Leul de aur», urmează voga **Celor șapte samurai**, deveniți într-o replică americană **Cei șapte magnifici**, urmează șirul de titluri celebre: capodopere controversate, eșecuri triumfale, adaptări

Kurosawa (70 de ani) în timpul repetițiilor la *Kagemusha*

stupefiante: **Macbeth** devenit o legendă niponă medievală sub titlul **Castelul pălanjenului** sau **Tronul de sînge, Azilul de noapte,** plasat în Japonia epocii Edo, **Barbarosa** inspirat din **Umiliți și obidiți,** dar niște umiliți și obidiți azvîrliți problematic chiar în gura acelui vulcan de unde a erupt legenda miracolului japonez modern.

Contrar icebergurilor...

Kurosawa a fost în tinerețe copilul minune al filmului japonez, iar la maturitate — ambasadorul lui plenipotențiar. Contrar icebergurilor care scot deasupra apei numai o mică parte a trupului lor, Kurosawa a fost întotdeauna mult mai impunător privit dinafară. Dinafara hotarelor japoneze. Văzut de aproape, cineastul a intrigat mai mult decît a entuziasmat. Propunerile lui păreau permanent un paradox. Pe coordonatele unei culturi cu tradiții speciale, înăuntrul unor forme specifice unei anumite lumi, în riturile unor genuri unice, cum ar fi acest **jidai-gheki,** adică «filmul de samurai», Kurosawa încerca să inhaleze experiențe din culturile unor alte zări; încerca să clădească punți între Dostoievski și budô, codul samurailor; aducea corbul lui Poe printre cireșii în floare, voia să împace teatrul Nô cu neorealismul italian, căuta să strecoare printre kamikadze nu numai pe Gorki, dar și pe Simenon. Crepuscului a început pentru Kurosawa în plină amiază odată cu **Dodes'ka-den**-ul, film turnat în 28 de zile cu o echipă nouă, dar nu și foarte norocoasă. După această răsunătoare cădere comercială, onorurile au rămas într-adevăr numai onorifice. Exceptînd paranteza consumată în taigaua siberiană **(Dersu Uzala),** ultimii zece ani din viața celui mai mare cineast japonez au fost un șomaj compact, o deznădejde întreruptă din cînd în cînd de o tentativă (de pildă, tentativa de a monta un **Rege Lear** — Care Lear? răspundeau producătorii). **Kagemusha** a fost la început tot o asemenea tentativă. Regizorul a discutat ani de zile cu producătorii naționali planul acestui film plasat în secolul 16, în mijlocul marilor rivalități feudale și la răscrucea a două ere, era lui Shingen Takeda, cel mai mare șef de clan din epoca feudală, erou al filmului care va trebui să dispară și ca persoană și ca istorie în fața rivalului său Tokugawa de care regizorul nu se simte legat, dar curbele istoriei nu sînt dictate de mișcări afective, și eroul filmului, comandantul unei armate cu lănci și săbii, trebuie să cedeze locul inamicilor înarmați cu flinte, cu muschete. Subiectul filmului tratează despre un mare șef militar care, simțind cum i se apropie sfîrșitul, hotărăște să lase în locul lui o sosie, o Kagemushă, o dublură, pentru ca urmașii săi să nu se sfîșie în luptele fraticide. iar dușmanii să continue să rămînă speriați de faima lui. Tema fundamentală rămîne însă mersul implacabil al istoriei. Care mers? Care istorie? — întrebau producătorii în fața unui scenariu pe care regizorul, pictor la origină, îl prezenta și sub forma cîtorva sute de tablouri (Pierro della Francesca — strigă astăzi comentatorii occidentali fericiți, pe bună dreptate, că le pot examina în **Spațiul** lui Cardin).

Kagemusha: **un film saturat de ceremonialuri și de frumuseți plastice**

Băieții de aur

Nu e nici o îndoială că încercarea s-ar fi terminat ca toate celelalte, dacă, așa cum s-a întîmplat de atîtea ori, necesitatea n-ar fi întîlnit hazardul. Hazardul fiind de data aceasta doi discipoli fervenți deveniți între timp ei înșiși maeștri: Lucas **(Războiul stelelor)** și Coppola aflat pe atunci în plin **Apocalips.** În fața lui Kurosawa șomer, acești băieți de aur în înțelesul cel mai exact al cuvîntului își propun să facă o minune: să scoale din morți pe profesorul lor adorat (voi mă iubiți pe mine, eu îl iubesc pe Ford zice Kurosawa). Producătorii japonezi ca și de celelalte dăți nu cedează în fața entuziasmului estetic, dar ciulesc urechile la auzul unor argumente mai puțin platonice. Coppola și Lucas conving «Twentieth Century Fox» să-și asume distribuția mondială a filmului și să avanseze un milion și jumătate de dolari. În clipa asta, altă făină se macină la moară — s-ar putea zice, dacă orezul nu s-ar consuma în granule.

Și iată acum istoricul peliculei filmat concomitent cu trei camere, așa cum îi place magisterului să folosească pentru a obține faimoasa lui «profondeur de champ», iată zic, o parte din materia brută din care a apărut acest film pe care distribuitorii țin să-l prezinte ca pe cea mai costisitoare producție din istoria filmului japonez. Insistență subredă, avînd în vedere soarta nu prea fericită a atîtor filme cu multe zero-uri în buget. O cifră, chiar și una astronomică, înmulțită cu zero dă tot zero, dar nu soarta cifrei zero ne interesează aici, ci o anumită atmosferă care înconjoară întotdeauna o lansare. Adică:

Shakespeare există!

Ziceam la început că premiera mondială a filmului nu i-a azvîrlit nici pe confrați, nici pe critică în starea de euforie anunțată și în fond dorită de fiecare, chiar numai pentru că orice festival — dar Cannes-ul cu deosebire — e dornic de senzații tari. Ca să fim exacți, trebuie să recunoaștem că, deși la intrare cordoanele de ordine s-au triplat ca să stăvilească valurile de solicitanți, numărul celor care au ieșit la sfîrșitul celor trei ore fără un minut, a fost mai mic decît al celor care intraseră călcîndu-se în picioare. Senzația finală a fost mai degrabă de ușoară dezamăgire. Lumea cunoștea senzațiile kurosawiene, efectul lungilor, al interminabilelor sale prim-planuri «fixe», îl știa că e un caligraf monumental, se aștepta să vadă acele mărețe tablouri cu cer de purpură, cu ierburi agitate de un vînt al morții, cu lacuri încremenite sub taina unor ceremonialuri stranii. Kurosawa era, într-adevăr, așa cum îl știam — hieratic în viteză și fulgerător în imobilitate — dar critica mondială care aștepta, într-adevăr, asa cum se promisese, marea surpriză, era oarecum desumflată că autorul e mai mult decît oricînd el însuși. Sentimentul final era că acest Kurosawa

Kagemusha: **un film în care Kurosawa îl imită pe Kurosawa**

se crede într-adevăr Kurosawa. Solemnitatea lui codificată care înmărmurise acum douăzeci de ani, grafismul lui, prelungirea unui rafinament cu vîrstă milenară, calmul său olimpian intercalat cu scene de o violență oarecum retorică — între timp făcuseră școală, fuseseră resorbite. Lumea filmului aștepta de la el altceva. Cu toate acestea, à tout seigneur toute honneur, criticile se exprimau doar în surdină, palidele rezerve se azvîrleau grăbit, între două virgule, nimeni nu vroia să tulbure sărbătoarea care luase alură de sărbătorire, ba au existat, chiar în presă, admiratori neprogramați. Unul din el striga: «Shakespeare există; l-am întîlnit. El e japonez!»

Ca întotdeauna, idolul s-a dovedit mai lucid decît fanaticii lui. Sfătuit și de locotenenții lui, Coppola și Lucas, care figurează pe generic la coadă, ca simpli «producători executivi ai versiunii internaționale», după ce a primit premiul de aur la Cannes, Kurosawa a cerut nu să-și revizuiască filmul, ci să-l regîndească. L-a remontat și noul montaj l-a scurtat cu jumătăți de oră. (Truffaut făcuse același lucru cu **Întîlniri de gradul trei**, la fel și Coppola cu **Nașul**). Muzica filmului a fost și ea refăcută și reimprimată. Subtitlurile (prea arhaizante) au fost date pe mîna unei alte echipe. Fox-ul a însoțit lansarea internațională cu o publicitate exorbitantă în stilul american, dar nu și în stilul samuraiului care nu are obiceiul să exalte virtuțile Eastmancolorului, nici să se laude cu amploarea bugetului, nici să povestească detalii de natură să stîrnească o curiozitate paralelă: atențiune! atențiune! totul e filmat în insula Hokkaido-ținut sălbatec fără antene de televizor, fără stîlpi de telegraf. Atențiune! Atențiune! Actorii acestui film au fost selectați din nu mai puțin de 15 000 de candidați profesioniști și amatori. Ultima mie de solicitanți a fost testată direct de maestru. Printre figuranții filmului mișună un mare număr de călăreți profesioniști, gata să-și riște viața în periculoasele bătălii (n-au fost morți, dar au fost mulți răniți de-adevărat). Pregătirea actorilor, îmbrăcați în armuri luate direct din muzeele naționale, a fost nimic pe lîngă pregătirea celor 200 de cai obținuți și mai greu și dresați patru luni pentru a face față bătăliilor dintre soldații **Vîntului** și soldații **Focului**, bătălii în care piere era **Sen Goku Jidai**, era războaielor, ca să facă loc erei **Edo**, era de pace și prosperitate care va dura pînă în 1868, cînd... etc.

Hazardul, mereu hazardul

Și iată a venit timpul să vorbim despre filmul propriu-zis. Subiectul e desigur spectaculos — un vagabond ia locul unui samurai, la început împotriva voinței lui, începe să-și joace rolul și tot mimînd noblețea unui mare războinic, el devine într-adevăr un nobil. La ce bun? În momentul în care clanul nu mai are nevoie de dublura șefului său, îl alungă fără să clipească. Dar vagabodul devenise, între timp, samurai și un samurai adevărat nu poate suporta umilința. De aceea dublura, umbra războinicului, Kagemusha se duce să-și întîlnească stăpînul, să se întîlnească, de fapt, pe sine, în apele lacului în care cu cîtva timp în urmă fusese depusă urna de jad conținînd adevăratul samurai.

Instituția dublurii se pare că făcuse, într-adevăr, vîlvă în Evul Mediu japonez. Comentatorii vorbesc chiar de o adevărată industrie a spionajului pe bază de sosii și menționează două școli de spioni, școli rivale pe viață și pe moarte. Fiecare agent își avea copia sa, care trebuia să-l înlocuiască în momentul dispariției. Istoricii vorbesc că la sfîrșitul erei **Edo**, la moartea unui diplomat, una din cele mai influente persoane din imperiu, s-a descoperit că cele două școli rivale pe viață și pe moarte erau conduse de același om: defunctul.

Un asemenea subiect care ar fi putut exalta pe Metternich sau pe Fouché — ca să citez un cunoscut critic — a trezit interesul lui Kurosawa pe un traseu oarecum ocolit, pe traseul marei sale pasiuni pentru Dostoievski, care se combină, de astădată, cu admirația artistului pentru Tolstoi, «Război și pace» fiind cartea de căpătîi pe care a purtat-o cu sine la toate filmările, pe care a consultat-o — după spusele sale — în fiecare din seriile acelei aventuri pe care nici el, autorul, n-o credea posibilă.

Sîntem deci în 1572. Cel mai puternic șef de clan din Japonia arde de dorința de a-și vedea stindardul casei sale fluturînd peste capitală, Kyoto. Asaltează castelul rivalului său, dar e rănit în toiul luptei, își dă seama că va muri curînd și cere casei sale să jure că-i va tăinui moartea trei ani, atît cît socotește necesar ca să învingă un dușman pe care îl crede terorizat nu atît de puterea casei sale, cît de autoritatea lui personală. Aici intervine povestea dublurii de care vorbeam mai înainte, dublură perfectă, care înșală și supușii nobili, și concubinele și pe nepotul cel mai iubit — dar nu poate înșela hazardul. Și, iată, revenim din nou la tema hazardului aflat în permanentă complicitate cu necesitatea. Hazardul face ca dublura șefului de clan să fie descoperită, iar necesitatea — necesitatea istorică, pomenită mai sus — duce la înfrîngerea unei armate care nu mai corespundea unor vremuri în care curajul nu se mai putea apăra doar cu lancea, doar cu sabia. Filmul se termină cu imaginea unui imens cîmp de bătaie, presărat cu armuri, steaguri rupte, cai răniți, un cîmp luat în posesie de moarte, o moarte cu gesturi exacerbat estetice. Final oarecum așteptat căci poate fi înțeles Kurosawa în afara obsesiei sale fundamentale «estetica morții»? Cine privește mai atent această ultimă secvență își dă seama însă că nu moartea în sine îl atrage pe artist. El știe — așa cum ziceam la început — că era care moare în această bătălie, naște de fapt o altă eră. El nu vrea să arate «sfîrșitul», ci clămpănitul neîncetat al malaxorului istoriei care macină laolaltă pe samurai și pe vagabonzi, cerînd mereu provizii, stărîmînd mereu oase, întrerupîndu-se doar din timp în timp — ca să se odihnească, ca să se uite în jur: ca să întrebe: acum care-i la rînd?

Ecaterina OPROIU

ei despre ei

Atenție! Încep să vă povestesc despre mine

Cinema

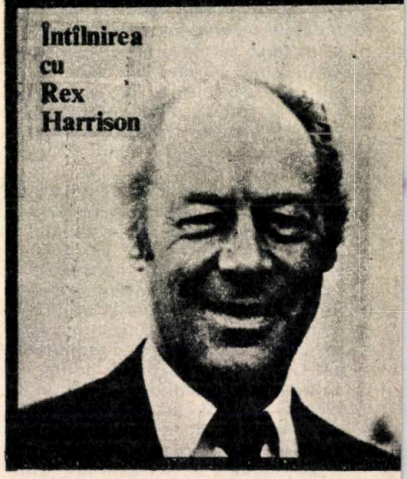
Sînt complexat. Mi se cere să scriu ceva pentru almanahul «Cinema». O voce blondă îmi spune să scriu orice. «Orice mi se pare mie demn de a fi comunicat». Ce? Eu la teorie cinematografică nu mă pricep. Despre filmul românesc am tot spus, sperînd c-o să se facă ceva pentru acel dorit «mai bine»... Critică de film, nici nu pot să visez măcar, atîta timp cît există Ecaterina Oproiu... Plus că eu, fiind un asiduu și serios răsfoitor al revistei Cinema, sînt umilit de cîțiva confrați ai mei care scriu cu regularitate lucruri atît de deștepte. Și atunci i-am răspuns vocei, care din blondă începea să devină brună: «N-am timp, nu știu ce să scriu.» N-are rost să mai povestesc toate discuțiile ce au urmat. În cele din urmă, mi-am dat cuvîntul că scriu. Și eu îmi țin cuvîntul, chiar dacă omul uită între timp că i l-am dat. Dar odată aveam repetiție, ori pierdeam avionul, ori eram în celălalt capăt al țării la premiera unui film sau stînd de vorbă cu spectatorii într-o casă de cultură... Era clar, nu aveam timp. În lift la Casa Scînteii, ne-am întîlnit din întîmplare și vă dați seama că în lift n-ai loc să întorci. Ce era să mai spun? «Îl scriu azi după amiază. Pe cuvîntul meu!» «Știu că nu-l scrii. Acum pe loc îl scriem amîndoi.» «Nu pot, mă așteaptă doi oameni.» «Ce contează doi, pe lîngă mii de cititori care așteaptă». Cu asta am fost făcut K.O.

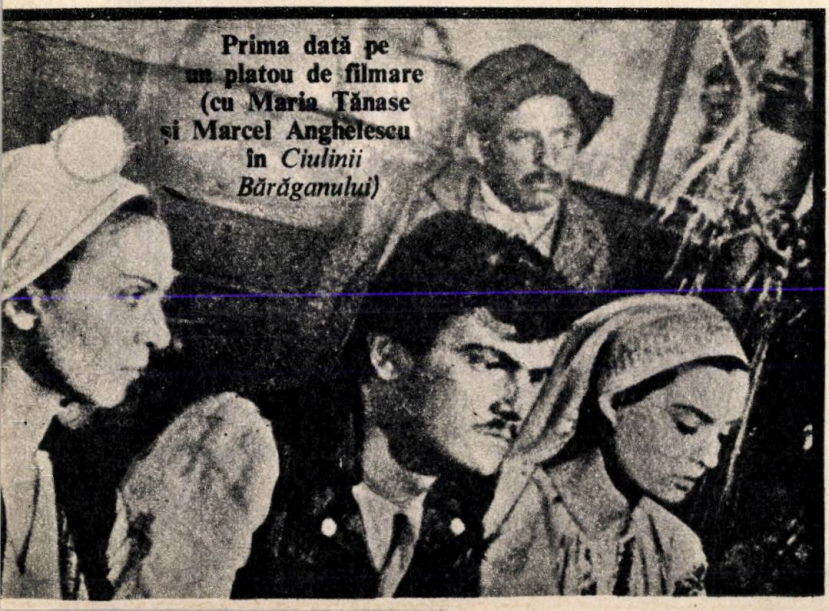
Și ne-am așezat. Dacă am fi în anul 2000, în loc de acest almanah, ați pune probabil o videocasetă și povestea mea ar fi un show... extraordinar! De ce? Pentru că una e să asculți o poveste și alta e să o citești.

Să începem cu începutul. Eram student. Jucam Peer Gynt și Radu Beligan l-a adus la spectacol pe Louis Daquin care, văzîndu-mă, a zis: «Ăsta el» Era în 1957. Regizorul francez venise în România pentru ecranizarea după Panait Istrati: **Ciulinii Bărăganului**. Hotărîse în clipa aceea — binecuvîntată clipă — că eu voi face rolul Tănase. Hotărîse așa de unul singur, nu tu probe, nu nimic, «lasă-ți părul mare, nu te bronza, nu te bărbieri și în august prezintă-te la Buftea». Am plecat (am uitat să vă spun că asta era în ianuarie sau februarie) și în august, întors din ultima mea vacanță de student, de la mare, alb ca brînza de 16, cu piele pînă la umăr, cu o barbă așa-și-așa (cu pauze... eram puști) am pășit umil dar încrezător pe platoul de filmare. Acolo, toată echipa. Actori: Tomazoglu, Maria Tănase, Marcel Anghelescu... Au avut cred, senzația că vin de pe planeta maimuțelor.

Cu căpitanul Fracasse (Jean Marais)

Întîlnirea cu Rex Harrison





Prima dată pe un platou de filmare (cu Maria Tănase și Marcel Anghelescu în *Ciulinii Bărăganului*)

Louis Daquin (în franceză): Cine e sălbatecul ăsta?

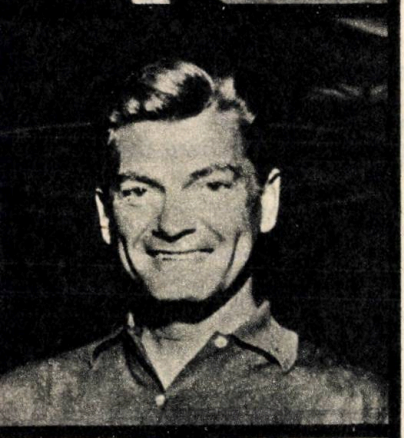
Radu Beligan (tot franțuzește): Florin Piersic, interpretul lui Tănase.

L.D. — E bolnav?

R.B. — (evident, tot franțuzește): — Nu știu, nu-l cunosc prea bine.

Fl. Piersic (în toate limbile pămîntului, adică cu gesturi mari): — Păi, dumneavoastră mi-ați spus să-mi las părul lung că...

Daquin a zîmbit, i-au strălucit



Cu Raj Kapoor la festivalul filmului de la Moscova în 1968

ochii în cap, cred că nu mai văzuse pînă atunci un actor atît de dornic să filmeze (fie vorba între noi, eu am iubit atît de mult rolul că aș fi fost în stare să merg în genunchi pînă la Buftea). M-a trimis la machiaj și în cîteva minute eram Tănase. Am filmat. M-am bucurat. Iar în ziua în care fiind în tramvaiul 5, un interpret din **Erupția** lui Ciulei mi-a spus «pleci la Cannes, la festival, cu **Ciulinii**», primul lucru pe care l-am făcut a fost să alerg acasă și să caut pe hartă, în Asia, Africa și în America, o localitate cu numele de Cannes. În mai 1958 cu George Macovescu, Gopo, Crohmălniceanu și Angela Chiuaru l-am găsit! Cannes-ul! De fapt de aici începe istorioara mea...

În avion, sfătuit și condus, ca și astăzi, de ai mei părinți (căci știți, cine are părinți pe pămînt, nu în gînd...) să fiu atent cu cei din jur, în cazul acesta cu delegația, am scos imediat după decolare din sacoșa pe care mi-o dăduse mama, doi pui fripți, dorind să se înfrupte toată lumea din ei. N-am înțeles multă vreme de ce a creat gestul meu atîta panică, de ce-mi făcea semne Gopo să-i ascund mai repede, mai ales că puii erau pregătiți excepțional de mama mea. După o oră, cînd a apărut o superbă stewardesă cu tăvile cu gustări, am început să pricep.

2 mai 1958: Cum pot să uit ziua asta! În același rînd cu Sophia Loren, Mitzy Gaynor, Tatiana Samoilova, Juliette Greco, Rosana Schiaffino, Pietro Germi, Pierre Cressoy, Jean Marais, Georges Mistral, Michèle Morgan, Charles Boyer, Simone Signoret, Yves Montand, Fernandel, Jeanne Moreau, Paul Newman... am auzit (aveam 22 de ani) «La Roumanie presente: Florin Pier... nu apucase Danielle Darrieux, gazda de onoare al celui de al 11-lea Festival să zică decît Pier... că la «...sic» eram lîngă ea, și așa cum obișnuiesc acasă, cu ai mei, am luat-o în brațe, că mi-era dragă de cînd eram elev de clasă primară, și am pupat-o. S-a roșit, că nu se aștepta la chestia asta. Vedetele de cinema de acolo erau sobre. S-a apropiat de microfon și a zis spre deliciul spectatorilor: «Oh, la-la, les roumains!» Poză făcută de un Tânjală francez care nu sta pe tînjală și care a prins poza la tanc, drept care a și apărut a doua zi pe coperta jurnalului festivalului. Și așa Florin Piersic din Cluj, proaspăt absolvent al I.A.T.C.-ului din București, a spart gheața festivalului.

A doua zi la o recepție, n-am așteptat să fiu nici tras, nici împins, m-am dus glonț la Jeanne Moreau (nu știam prea bine cine e, dar era multă lume strînsă în jurul ei) și am invitat-o la dans. George Macovescu mi-a spus printre dinți: «Puștiule, n-ai să mori în patul tău!» Normal!

Am prins curaj. La recepția de a doua zi am invitat-o la dans pe Tatiana Samoilova. Trebuie să mărturisesc cu modestie: la limba rusă mă pricep. Văzusem și **Zboară cocorii**, eram deci înarmat pînă-n dinți.

Cum aș putea să vă comunic tot din acele zile bucuria proaspătului actor care avea posibilitatea să asiste la o filmare «pe viu» în studiourile Billancourt cu Michèle Morgan și **Charles Boyer** pentru filmul **Maxim?** Sau cum să nu-mi amintesc (să rămînă măcar scris aici pe hîrtie) faptul că la Marsillia am fost primiți, găzduiți și ospetiți de cei care a fost și va rămîne unul din cei mai iubiți artiști ai ecranului: Fernandel...

Imaginați-vă mutra mea cînd l-am văzut la cîțiva metri pe cel care mi-a bucurat copilăria (copilărie de care aș vrea să nu scap niciodată) pe cel care pentru mine era **Ruy Blas, Căpitanul Fracasse, Contele de Monte Cristo:** Jean Marais! De altfel poza făcută la Festival, am reeditat-o în 1967 cînd i-am fost partener la Cheile Turzii în filmul

(Continuare în pag. 127)

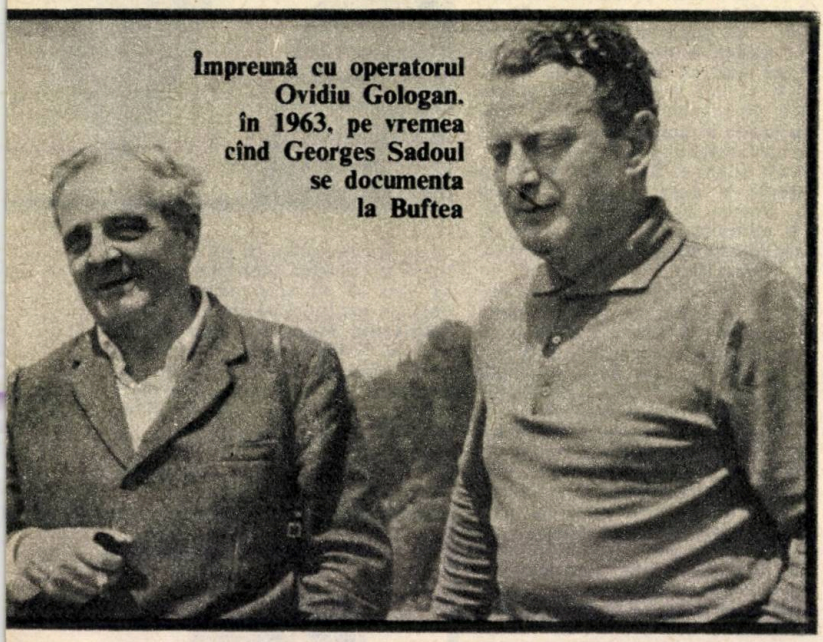
Florin PIERSIC

Un tango, nu la Paris, ci la Cannes în 1958 (cu Jeanne Moreau)

Același Cannes, același an, altă parteneră: Tatiana Samoilova

Cum va fi cinematograful în 2095?

Georges Sadoul rămîne unul din cei mai serioşi istorici de film. «Istoria cinematografului» a sa este şi azi un punct de referinţă în cinebiografii. Mai puţin cunoscută rămîne «addenda» la «Istoria filmului», de fapt un răspuns la întrebarea revistei «Cinéma '65», despre cum va arăta cinematograful viitorului. Şi cum putea răspunde un istoric şi critic de film serios la o astfel de întrebare, decît printr-o glumă?



Împreună cu operatorul Ovidiu Gologan, în 1963, pe vremea cînd Georges Sadoul se documenta la Buftea

Cinema

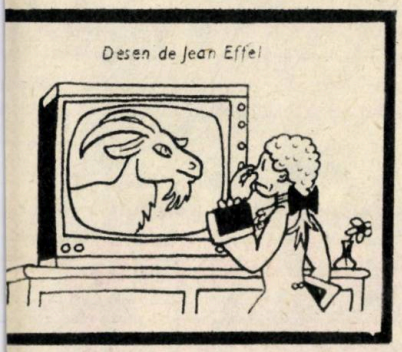
Sînt bucuros că lumea nu-şi aduce aminte decît ca de un vis urît de ceea ce a însemnat «panica din 1991», determinată de seducţia pentru televiziunea pe patru pereţi, din Anglia, în S.U.A., din Japonia în U.R.S.S., din Brazilia în China şi India, ca să nu citez decît cîteva ţări mari. În cîteva din ele, televiziunea pe patru pereţi (TV4P) a provocat închiderea a mai bine de jumătate a sălilor aşanumite cu patru pereţi. Sloganul «lumea întreagă pe cei patru pereţi ai dumneavoastră» a fost perfect realizat cu proiecţiile în culori şi sunet stereofonic, retransmise în lumea întreagă de tehnicienii stabiliţi pe lună, într-o periferie a oraşului Tychi-Brahé (2 milioane de locuitori în 1998). Pămîntenii aveau, graţie Lunovisiunii, de ales între o sută şi două sute de programe emise de posturile a patru continente. Voi reaminti doar că primele încercări TVP (televiziune pe perete) au avut loc în 1970 şi că procedeul se răspîndise după 1976, eliminînd procedeul TVT (televiziunea pe tavan) chiar şi în dormitoare. Succesul TV4P a fost enorm, mai ales la copii, şi cum în familie se iveau discuţii aprinse în alegerea programelor, au fost transformate, în săli TV4P, automobilele scoase din uz. Dar pe parcurs, ceea ce se numea în 1970 «micrul ecran» a produs o asemenea senzaţie de claustrofobie, încît procedeul a fost abandonat. Înfrîngerea totală a TV4P a fost determinată de apariţia acelei teribile generaţii 1995, supranumită «Dubarry», care şi-a scandalizat părinţii cînd a adoptat perucile pudrate şi costumele Ludovic al XV-lea, jabourile de dantelă şi lanternele precum şi filmele mute alb-negru ale lui Charles Chaplin, Max Linder şi Mack Sennett. Influenţa generaţiei Dubarry a contribuit mult la abandonarea de către public a formelor ultra-moderne de televiziune şi le-a readus în sălile de cinema. Televiziunea a contraatacat — fără succes însă — cu TV4P3D (televiziunea pe patru pereţi şi trei dimensiuni) dar procedeul acesta a creat un adevărat haos şi nu a cîştigat mai mulţi adepţi decît televiziunea cu miros, al cărei eşec în 1980 a fost răsunător.

Generaţia Dubarry nu a reuşit însă să reactualizeze procedeele demodate ale cineramei sau kinopanoramei a anilor '50, cu ecranele lor triple. În 1972, ele fuseseră înlăturate de cosmorama, a cărei vogă este şi astăzi la fel de mare şi care nu riscă să concureze cu sferorama. În procedeul comercializat în anul 2001, spectatorii sînt plasaţi în mijlocul unei sfere de 500 metri diametru, complet acoperită de proiecţii în culori în relief şi cu miros. Dar platforma giroscopică pe care sînt instalaţi spectatorii îi pune pe aceştia într-o stare de imponderabilitate şi cu toate produsele farmaceutice şi înghetatele de şocolată care li se distribuie gratuit, la ieşire, ei suferă

diverse tulburări de echilibru — și nu este o formulă umoristică zicala că dintr-o sferorama ieși întors pe dos.

Ceea ce a făcut faima cosmoramei a fost marele confort al sălilor, săli în care spectatorii stăteau în fotolii turnante, sub un ecran hemisferic, acoperit de proiecții animate. La început se rulau pelicule cu călătorii în jurul lumii, ca pe vremea cineramei, dar sălile s-au înmulțit cu miile în întreaga lume, după succesul neprevăzut al filmului adus de pe lună de astronauții Joe Smith (S.U.A.) și Ivan Popov (U.R.S.S.).

Din punct de vedere tehnic, cinematograful a fost revoluționat încă din 1970 de miniaturizarea magnetofoanelor care înregistrau pe pista magnetică imaginile în culori, cu sunet stereofonic, la un preț derizoriu. Cine ar fi crezut atunci, în 1970, uitîndu-se la camerele de luat vederi magnetoscopice întrebuințate de televiziune și de studiouri, că aceste camere vor ajunge la dimensiunile Cathayascop-ului realizat de uzina Cathay Optical and



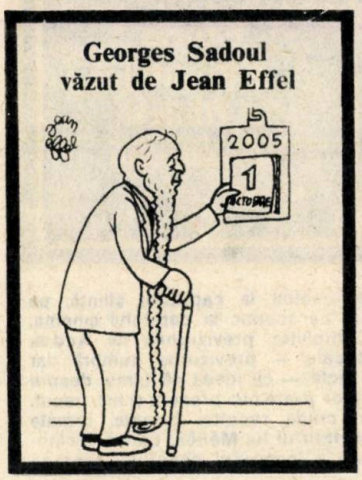
Comp. începînd din anul 2001? Pe o peliculă magnetică de o sutime de milimetru grosime, orice posesor de Cathayascop, un aparat de mărimea unei boabe de mazăre, poate înregistra, pe orice vreme, în orice loc, cu orice fel de ecleraj, chiar și fără, filme sonore, în culori și care pot fi proiectate imediat pe ecrane de 50 m.p., bucurîndu-se de o imagine perfectă și de o sonorizare asisderea. Cathayascopul are și el dezavantajele lui: întîi prețul—cam mare—25 de dolari; apoi micimea lui exagerată care-l face să se piardă, să se rătăcească cînd îl manevrezi. În schimb, ca avantaje: conține 23 de ore de spectacol. Să ne aducem aminte că Eigascop-urile, lansate pe piața mondială la sfîrșitul secolului XX de industria niponă, nu conțineau decît 3 ore de spectacol. Aparatele astea se mai găsesc și astăzi la un preț de nimic, cît prețul unui pachet de țigări — dealtminteri acestea sînt și dimensiunile lor. Ele conțin un «butonoscop» — numit astfel pentru că are forma și mărimea unui nasture. Eigascop-urile japoneze, apărute în 1985, au invadat literalmente piața mondială, ele permițînd să se înregistreze — pentru o sumă modică — evenimentele vieții personale și cotidiene, de la primii pași ai copilului la excursiile de plăcere, vacanțe sau expediții științifice, mai ușor și mai sigur decît aparatele de fotografiat (care mai existau în prima jumătate a secolului XX). Ceea ce a făcut marele succes al Eigascopurilor a fost faptul că pe «butonoscop» pot fi înregistrate programe de televiziune, spectacole teatrale, meciuri, concerte — orice! Iată explicația pentru moda de azi a tinerei generații care colecționează «butonoscop-uri», ca altădată timbrele poștale. Recent am auzit de un tînăr malaez de la Kuala Lampur, care la 15 ani posedă o colecție de peste 150 000 butonoscop-uri, printre care tot teatrul lui Shakespeare interpretat de V.V.V.O.V. (adică «Very, Very, Very Old Vic»), operele complete ale lui Mozart și Johann Sebastian Bach interpretate de O.N.G. (Orchestra Națională Gaboneză), toate meciurile de fotbal jucate în 150 campionate naționale și internaționale din 1998, toate filmele lui D.W. Griffith, S.M. Eisenstein, Marilyn Monroe, Greta Garbo, etc. Dar mai poate el oare să guste toate aceste comori pe care le-a acumulat? Pentru că, bineînțeles, ai nevoie de 2 ore ca să vezi și sa asculți un singur butonoscop — deci lui, ca să-și parcurgă colecția, strînsă în doar 3 ani, i-ar fi necesari 2 000 de ani...

Se știe că, începînd cu anul 1995, s-a permis elevilor și studenților să-și prezinte lucrările sub formă de butonoscop. Adio foi scrise sau dactilografiate! La început lumea s-a temut ca nu cumva hotărîrea asta să prejudicieze sau chiar să grăbească dispariția cărților și a ziarelor. Însă, cu toate «butongazetele» (reviste, jurnale publicate sub forma înregistrării audio-vizuale), nici ele și nici «buton»-urile de buzunar n-au izbutit să detroneze bunele și bătrînele noastre cărți.

Cum va fi cinematograful în 2095? Habar n-am!

Georges SADOUL

Traducere și adaptare de Adina Tomescu



Atenție! Încep să vă povestesc despre mine

(Urmare din pag. 125)

lui Borderie, **Șapte băieți și o strengăriță**. L-am invitat atunci împreună cu Sidney Chaplin, Sophie Domier, Marilù Tolo la o pălincă în curtea casei mele pe str. Bolintineanu din Cluj-Napoca.

Au trecut mulți ani de atunci. S-au mai adăugat multe amintiri... Un tur de manivelă la **Salariul groazei**, unde i-am văzut filmînd pe Charles Vanel, Yves Montand și pe regizorul Henri Clouzot, sau corrida spaniolă de la Nîmes unde am strîns mîna și am fost mîngîiat pe păr de cel care a fost și rămîne marele Picasso. Am auzit-o cu urechile mele oftînd pe Lucia Bosè la minunile făcute de bărbatul ei, celebrul toreador Miguel... Ar fi multe încă de povestit. Mult mai multe despre acele zile, nopți, luni și ani în care alături de colegi de-ai mei am făcut, ca să zic așa, film. Ar fi de povestit cum am fost Harap Alb, Petre Orșa în **Aproape de soare**, cum am fost Preda Buzescu în **Mihai Viteazul**, sau un soldat român în **Tunelul**, ofițerul german din filmul sovietic **Eliberarea**, sau rolul dintr-o coproducție româno-franceză... Am fost locotenent colonel în **Parașutiștii**, am fost haiducul lui **Șapte Cai** în multe serii, am fost **Pintea** cel bun și viteaz, am fost un tehnician în **Regăsire**, am fost regele goților în **Bătălie pentru Roma**, am fost un marinar și-un stingător de sonde în **Explozia** și în **Cuibul salamandrelor**, am fost un pic de Cuza Vodă, mai mult Mărgelatu, și alte multele pe care le-am sărit de bună voie și nesilit de nimeni. Iubesc filmul, dar eu sînt actor de teatru. Iubesc filmul și spectatorii lui și de aceea am încercat — v-am plictisit? — să-mi reamintesc Cannes-ul din '58. Nu vreau să închei fără să-mi amintesc cît de impresionat am fost la Moscova, ascultînd profesiunea de credință a lui Rex Harrison, înțelegînd ce se ascunde de fapt sub veselia nomadă a lui Raj Kapoor, și observînd cît de marcat este Norman Wisdon de gagurile sale. Văzîndu-i și cunoscîndu-i într-o mai mare sau mai mică măsură, pe acești mari actori, recunosc că de la fiecare am încercat poate fără voia mea, să «fur» ceva, care mai devreme sau mai tîrziu mi-a prins bine. De fapt, scriind acest ultim rînd, mă gîndesc la marii actori români lîngă care am avut cu adevărat șansa să trăiesc și să lucrez, cărora le-am deschis cea mai frumoasă pagină din inima mea, pagină pe care aș dori să v-o dau s-o citiți în viitorul almanah, chiar fără acel telefon: «Scrieți ceva pentru almanahul Cinema. Orice vi se pare a fi demn de comunicat spectatorilor»... Cum eu sînt un tip comunicativ, nici o problemă... Contați pe mine...

sondaj în cineviitor

Fantastic, cinematografic, umanist

Istoria viitorului în filmele prezentului

Cinema

Mai mult decît prin realizările sale, omul se definește prin aspirații — nu-i o idee revendicată de vreo celebritate, e un adevăr de larg consum, pe care ni-l amintim doar cîteodată, cu vreun prilej. Prilejul s-ar putea chema filmul de anticipație, adică de aspirație a ceea ce vrem, presupunem că va fi ziua de mîine a omenirii sau a altor inteligențe extraterestre, supermane ori supergalactice — porți ale fanteziei unui secol deschise spre celelalte. Cîte vor mai fi...

Un gen fără viitor?

«Ca și literatura de anticipație, filmul fantastico-științific nu are viitor. El va urma soarta clasică a tuturor utopiilor, devenind după o vreme amuzament pentru copii.» — consideră un spirit modern, pe cît de exaltat la capitolul știință, pe atît de sceptic la capitolul cinema. Completez previziunea lui Andrei Bacalu — previziune sumbră dar exactă — cu ideea că filmul despre viitor n-are nici prezent și nici trecut. În ciuda recoltei bogate, urmate Voiajului lui Méliès, care a declanșat la începutul secolului ceea ce unii consideră un gen, alții o modă ce ține de cîteva decenii. De fapt, proaspătul — ca nomenclatură — «sci-fi» nu-i nici măcar o specie cu legi aparte, de evoluție ori regres. E doar pretextul — admirabil, dar tot pretext — pentru absolut toate formele de existență filmică. E punct de pornire pentru o aventură terestră sau extra, cu urmăriți și urmăritori într-o cursă în cer și pe pămînt, pretextul unui basm sau western printre stele, al unui polițist-Interpol-cosmic ce folosește în loc de pistoale silențioase, lasere luminoase. Cadrul se schimbă, fixațiile rămîn. «Ficțiunea științifică nu mai e o temă sau o teamă — se amuza cineva — e doar o trambulină pentru exerciții cinematografice». Cu cît înaintăm în istorie, cu atît evantaiul se lărgește de la feeria «Visului unei nopți de vară» la comedia noastră fantastică, înălțîndu-se ca Baronul Münchausen pe un balon de vise și de idei. Mai comune ori mai originale, dar idei nu doar efecte piro-

tehnice, trucaje grandioase ce iau ochii și banii curioșilor.

Nu un gen anume a inventat în 1902 exploratorul universului cinematografic, ci arta filmului însăși. Secretul invenției secolului de a se putea ridica deasupra banalei intrări a trenului în gară sau a dejunului lui Bébé, spre altceva, care-i oferea dreptul la fantezie și libertatea de a hoinări prin timp și spațiu. De a tinde spre transcendent cu aripi de carton presat. Un iluzionist forțînd poarta spre vis cu chei potrivite, botezate ulterior «fondú» — imagine topită în neant, sau accelerarea și încetinirea mișcării, deci crearea unui timp inexistent în realitate, sugerînd un miracol: imponderabilitatea miracol, pe atunci cîntat doar de poeți. Ulterior, savanții... Fără echipamentul lui Méliès pentru îmbarcarea interspațială nu s-ar fi putut ivi simfoniile vizuale ale doamnei Dulac, **Paradisul** lui Resnais, **Nemuritoarea** lui Robbe-Grillet, armonii diafane, fulguiri ale imaginației în celuloid. Anticipație pseudoștiințifică ca și poezie cvasi-anticipativă, hotarele sînt fragile, genul se pulverizează. Doar arta rămîne slujită de tehnică.

Cinema de ozon și adrenalină

Dacă leagănul artei a șaptea și al filonului anticipativ a fost studioul de la Montreuil-sous-Bois, America a luat în primire «pruncul secolului» și l-a hrănit cu supertehnică în cantități industriale, așa încît bébéul fraged a crescut în șapte decenii cît alții în șaptezeci și a devenit «surfist cosmic». Macișe al universului. Tom Mix galactic călărind o navă interplanetară, un plastic-man deslănțuit în preerii de pulbere stelară. **Războiul stelelor**, desfășurat de Lucas într-o somptuozitate tehnică nemaipomenită pînă în prezent, este — cum opina un critic francez — un film deplin american, în timp ce **Odiseea 2001** este un film cosmopolit pe care Kubrick nu l-a gîndit și realizat în SUA ci în «exil european». De aici diferența de temperatură culturală. Ce înseamnă «deplin american», în cazul unei povești plasată printre aștri, într-un timp indecis între trecut sau viitor — nu mai contează, cu personaje-convenții de benzi desenate și crezuri de prunci intergalactici. Înseamnă, după Robert Benayoun («Positif» 197/1977), spațiu și mișcare, filme musculare, filme «de ozon și adrenalină» care ating divertismentul prin destindere corporală, lipsindu-se de vorbe. «Cinematograful în stare pură, adevărate nave ale imediatului» — le numește cu o oarecare admirație francezul, considerîndu-le opere cufundate «într-un behaviorism dinamic», într-o tonicitate a mișcării pentru mișcare, ce-și refuză complicațiile filozofice ori referirile culturale de genul celor ce împinzesc **Odiseea** lui Kubrick

Amintirile despre viitor ale lui Gopo cu umor și spirit vizionar (*Comedie fantastică* cu Vasilica Tastaman și Dem. Rădulescu)

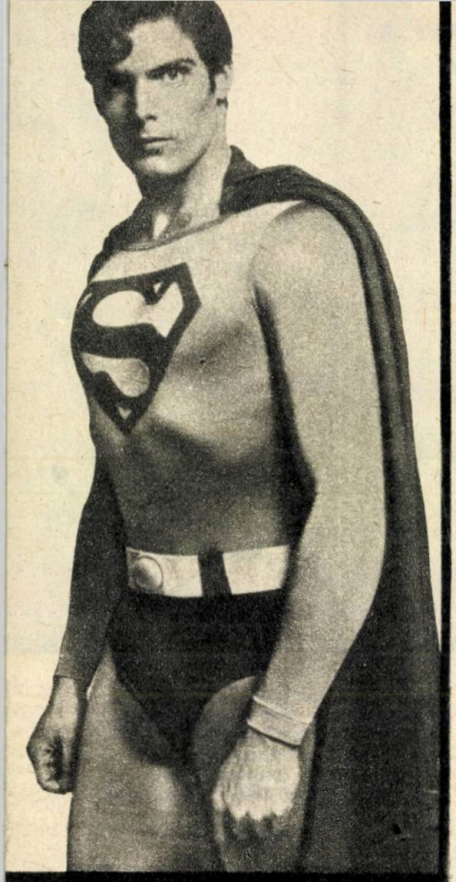
sau **Pași spre lună** — ca să revenim puțin și-acasă. Pentru Lucas — și pentru alții ca el, «eternitatea este un tobogan, o atracție pop», prilejuindu-i efecte mirobolante. Direcția super-spectacolului cosmic, amintind benzile desenate cu personaje rudimentare ca psihologie (chiar cînd sînt încredințate unor supervedete supracostisitoare ca Marlon Brando (vezi **Superman**-ul lui Donner), nu este singura în cinematograful american și nici singura direcție în cinematografii productive ca cea italiană, japoneză, germană ce practică uneori cu ambiții, succes același tip de supernave distractive. Anglia merge mai des spre fan-

Marea popularitate a genului a confirmat-o și serialul american (79 de episoade) *Star Trek*, T. cu Leonard Nimoy, William Shatner, Stephen Collins și Persis Khambatta)

Leonard Nimoy as Mr. Spock

Captain Kirk played by William Shatner

Stephen Collins and Persis Khambatta



Supermanul, simbolul unui super-spectacol

tasticul — anticipativ ori retro — de groază, spre filmele «horror» (confuzie curentă ce desfiinţează încă o dată pretenţiile separaţioniste ale «genului» cu obsesia invaziilor marţiene (înainte de a se descoperi adevărul despre Marte) sau cu ameninţarea diverşilor monştri apăruţi dintr-o practicare iresponsabilă a ingineriei biogenetice. Cea mai recentă-sabie a lui Damocles asupra capului omenirii, devenită motivul unei suite întregi de pelicule terifiante. Altă obsesie a cinematografului fantastico-viitorologic, roboţii — sînt înlocuiţi treptat cu forme mai simpatice mai inofensive (după ce au ajuns la maximum de inteligenţă şi personalitate, orgoliu super-uman prin Hal din **Odiseea 2001**), devin paji amuzanţi ca acel roboţel-Sancho Panza însoţind un Don Quijotte-cavaler al spaţiului, din japonezul **Mesaj în spaţiu**. Abundă, cum se vede, referirile la literatura europeană, probabil că şi acest Kubrick nipon a simţit nevoia evadării pe continentul european, spre a fi mai larg înţeles.

Noi călăuze în Univers

Mai recent debarcat pe tărîmul visării astrale, americanul Spielberg punea diagnosticul exact al evoluţiei obsesiilor contemporane transportate în Cosmos. «Ia definitiv, nu ştim dacă cineva mai vrea să dovedească existenţa extraterestrilor, dar cu toţii vrem să ştim că nu sîntem singuri în univers.» Nu sîntem singuri — e motivul care apare cel mai des în solilocviile contemporane, indiferent că nevoia de comunicare se cheamă patetic **Strigătul** lui Antonioni, **Tăcerea** lui Bergman sau **Domnişoarele din Wilko** a lui Wajda, fără legătură decît cu fantasticul din noi. Spaima universală a singurătăţii, care tulbură visele poeţilor şi zborurile cosmonauţilor cînd declară că cel mai greu moment al odiseei lor e înfruntarea tăcerii ostile a universului, senzaţia de totală izolare, lipsa de ecou uman. De aceste contacte cu semenii duc dorul «naufragiaţii în spaţiu», nostalgia celuilalt o are tînăra din **Întîlniri de gradul trei**, mai chinuitoare decît aşteptarea extraterestrilor (admirabilă orchestraţie vizual-sonoră a năzuinţei spre altceva); în speranţa acestor puncte de contact cu alte civilizaţii, mai calde poate, mai umane, în direcţia comunicării noastre cu o altă fiinţă, şi-a înscris titlul **Sub constelaţia gemenilor** şi o recentă peliculă sovietică — constelaţia aceasta reprezentînd punctul în care se presupune că putem intra în legătură cu alte universuri. De la curiozitatea ştiinţifică pentru identificarea misterioaselor obiecte zburătoare, ajungem la nevoia de recunoaştere a propriei identităţi, teamă filozofică veche, că ne vom pierde treptat în goana după imediat, după cotidian, după confort egoist. Devin tot mai subtile angoasele intelectualului modern, în filmele franceze mai vechi: teama de pierderea memoriei individuale — depozitarea afectelor, personalităţii noastre spirituale (**Hiroşima...** sau **Te iubesc, te iubesc** de Resnais; ori teama de pierderea memoriei colective: cultura, la Truffaut cu **Fahrenheit...**), dar şi în eseistica americană pe teme cosmice cultivată de un Kevin McCarthy (**Fuga lui Logan**), în care eroul luptă să-şi păstreze personalitatea periclitată şi, nerecunoscîndu-şi femeia transformată în obiect, o ucide. În terifianta **Invazie a hoţilor de cadavre**, furtul de identitate devine o psihoză colectivă, atunci cînd apare pericolul înlocuirii omului cu o sosie trimisă din alte universuri. «Numai cînd va trebui să luptăm pentru a rămîne oameni, ne vom da seama cît de preţios e acest lucru» conclude filmul mai sus citat, discutînd în termenii viitorului despre alienări contemporane. În **Lumea vestului**, distracţiile standardizate, roboţii luînd chipul oamenilor, înlocuiesc sentimentele, iniţiativele. În finalul unui avertisment asupra pericolului dezumanizării prin hipertehnicizare, bătrînul din **Planeta verde**, în agonie, îşi aminteşte cu tristeţe de planeta natală «în care oamenii erau dezagreabili, dar lumea era frumoasă». Regretăm pămîntul înainte de a-l pierde» — spunea un alt personaj din **Fuga lui Logan**. Iată cum motivul clasic al furioaselor evadări de pe Terra în speranţa unor tărîmuri mai generoase, manifestată în filme mai vechi, se îndreaptă treptat spre revenirea la planeta-mamă, cu toate cele bune şi cele rele ale ei. Un realism potolit, uşor resemnat,

Poveştile pentru copiii anilor noştri: *Mesaj din spaţiu* **(producţie japoneză)**

dar lucid ia locul (ori se dezvoltă concomitent) cu exaltările romantice despre viitor, concretizate fie într-un optimism prea naiv față de utopice lumi, fie într-o diatribă fulminantă la adresa societății actuale, a viciilor ei sinucigașe.

Ecce Homo

Cu o gravitate mascată de grație și umor, Gopo al nostru găsește în **Ecce Homo** și acum mai nou, în **Fată bună, fată rea,** calea de a îmbina fantasticul cu raționalul, de a nu mai opune atît de categoric albul, negrului ci a le întîlni într-o singură identitate complicată, contradictorie și tocmai prin aceasta, fascinantă: omul. Convieţuire complexă de antipozi, alimentînd un conflict continuu ce generează mișcarea. Progresul. Cînd fetița cea blîndă, visătoare, din basmul lui recent, nu mai poate înainta în călătoria spre Zîna Pădurii, intervine sora cea energică, acel alter ego practic care preia inițiativa și descurcă lucrurile. Încă de la **Harap Alb,** Gopo își definea poziția antimanicheistă, amintindu-ne, la modul lui spiritual-parodic, că sîntem entități dialectice, animate de simțăminte contradictorii, și că numai de noi depinde direcția spre care înaintăm. Vizionarul Gopo, fin psiholog, se întîlnește într-un sens cu o parabolă modernă a existenței, **Călăuza** lui Tarkovski, simbolul încercării disperate de a ieși din labirint, de a se găsi pe sine. Într-o lume a pustiului și a apatiei, simbolizată de zona misterioasă, primejdioasă, eroii înaintează riscînd, fiecare pas e o cucerire a curajului, a încrederii și a speranței. «Un om fără speranță nu aparține viitorului» scria undeva Camus. Camera dorințelor către care se îndreaptă călătorii lui Tarkovski, încăperea stranie unde se împlinesc visele, încăperea fericirii, poate că nici nu există. Călătoria e o fascinantă «întoarcere acasă», adică în labirintul interior, mai greu de străbătut decît Calea Lactee. «Se împlinește doar ceea ce e potrivit naturii fiecăruia. Ceea ce sîntem, ducem cu noi» ne amintește acel straniu călător de pe planeta numită Speranța. Planeta viitorului. «Să nu fie prea tîrziu, să ne recunoaștem pe noi înșine, să ne căutăm umanitatea pierdută, ingredientul uman pe ne deosebește de roboți sau vegetale răspîndite în univers» — conclude un alt personaj de cineanticipație modernă obsedat de dublurile eului, de substituții ale ființei noastre, de alienări — gravele primejdii ale cosmosului interior.

Un nou umanism, mai profund, mai elevat, se anunță la orizontul filmului despre viitor — pretext pentru proba de conștiință a prezentului.

Alice MĂNOIU

Oglinda, un element prin care «fantasticul» se insinuează în «real» *(Hyperion*, **filmul lui Mihnea Gheorghiu și Mircea Veroiu, cu Adela Mărculescu)**

Cadrul scenografic al filmului *Saturn 3:* **spațiul galactic (cu Farrah Fawcett-Majors și Kirk Douglas, regia Stanley Donen)**

Nu se specializase în «drame» sau în «comedii». Juca cu aceeaşi pasiune şi dăruire orice rol (Susan Hayward)

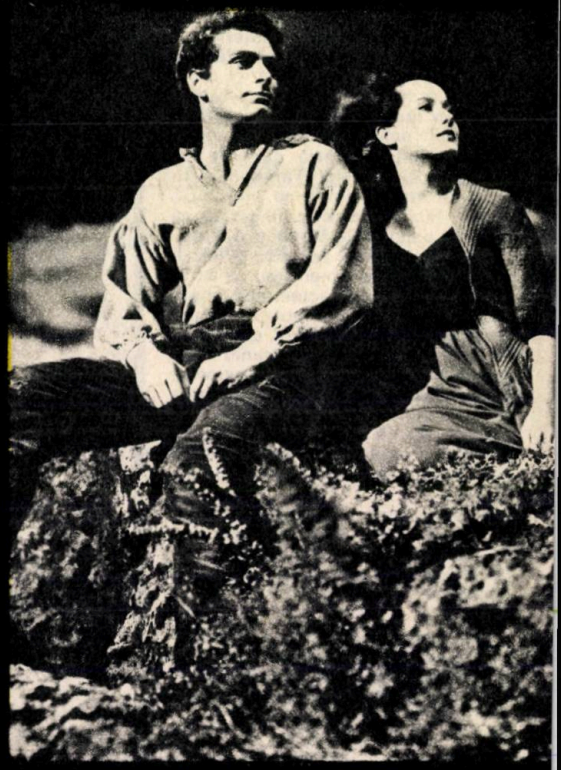
50 de filme şi 2 Oscaruri

Plină de ambiţii, Susan Hayward a jucat la fel de bine în comedii ca şi în drame. Cu o carieră ce însumează aproape 50 de filme, Susan Hayward a avut ca parteneri pe Frederic March **(Nevastă-mea vrăjitoarea)**, pe Gregory Peck **(Zăpezile din Kilimandjaro)**, pe Gary Cooper **(Grădina diavolului)**, pe James Mason **(Caruselul conjugal)**, pe John Wayne **(Cuceritorul)**, pe Peter Finch, Rex Harrison, William Holden **(Urmărire sălbatică)**. A concurat la rolul Scarlettei O'Hara **(Pe aripile vîntului)**, însă fiind abia la debut nu a putut obţine rolul. Neprimirea rolului n-a speriat-o. A semnat un contract cu Paramount şi s-a remarcat în **Viaţă pierdută**. A luat premiul pentru cea mai bună interpretare feminină la Cannes, în 1956, pentru **O femeie în infern**. Doi ani mai tîrziu, primeşte Oscarul pentru filmul **Vreau să trăiesc**. Foarte curînd este atinsă de o boală incurabilă. Înfruntă boala continuînd să lucreze film după film. Printre ultimele filme se află **Valea păpuşilor** şi **Urmărire sălbatică**.

Un Oscar acordat de public!

Aşa cum în memoria tuturor cinefililor Vivien Leigh a rămas nemuritoarea Scarlett O'Hara, tot astfel şi Merle Oberon rămîne tulburătoarea, veşnic zbuciumata Catherine Ernshaw, eroina din **La răscruce de vînturi**.

Avînd o figură distinsă, stranie, exotică, Merle Oberon şi-a început cariera cu un mic rol în **Le voilier maudit** (Velierul blestemat) — 1931, la Londra, unde venise în vacanţă (s-a născut în Tasmania-Australia) şi ca orice tînără din vremea aceea fusese furată de ecran, tărîmul magic unde se agitau umbre seducătoare şi se ţeseau poveşti romanţioase. Atrage atenţia lui Alexander Korda, care-şi dă seama că,polizînd acest diamant brut, va reuşi să-i dea strălucirea adevărată. În 1933, începe turnarea filmului **Viaţa particulară a lui d'Henry VIII** (film văzut pe micul ecran) şi-i încredinţează Merlei Oberon personajul modest dar în acelaşi timp important al Annei Boleyn, regina al cărei gît fragil va fi retezat de călău. Filmul a fost un triumf atît în Anglia cît şi în Statele Unite şi pretutindeni. Pleacă la Hollywood şi toarnă o serie de filme, printre cele mai importante fiind: **The Divorce of Lady X, The Cowboy and the Lady** (cu Gary Cooper), **Wuthering Heights** (La răscruce de vînturi) cu Laurence Olivier, **Lydia** (văzut pe micul ecran), **La chanson du Souvenir** (film unde întruchipează figura lui George Sand) şi încă alte zeci de filme. O perioadă îndeajuns de lungă întrerupe cariera filmică, reapărînd în 1972 cu filmul **Interval**. A primit un Oscar pentru farmecul şi distincţia ei.



50 de filme şi favoritul nr. 1 al publicului

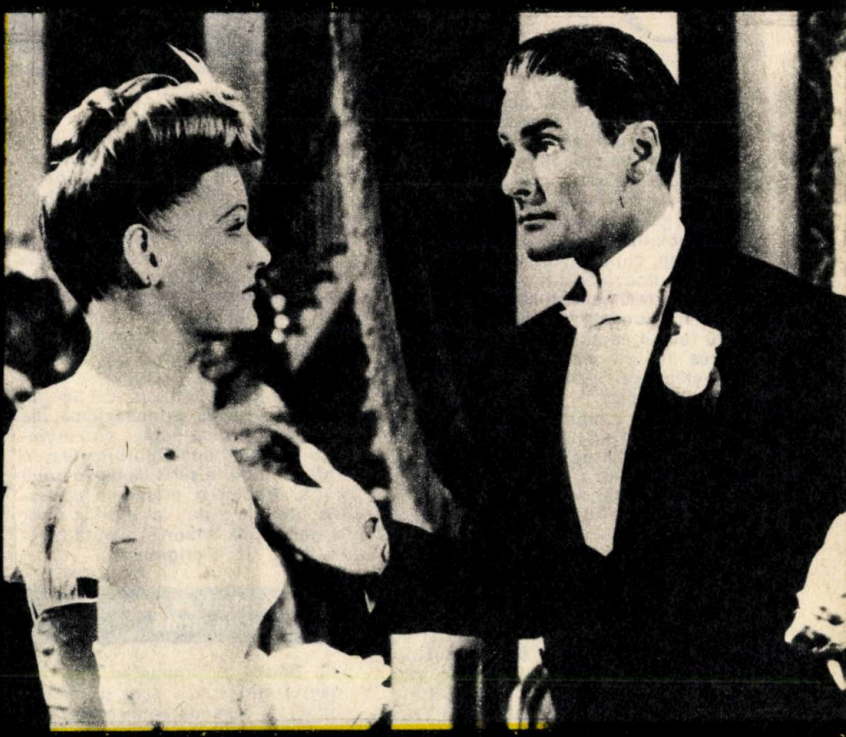
Errol Flynn, cel mai brav, mai loial, mai consecvent discipol al Aventurii... Înalt, solid, atletic, cavaler «sans peur et sans reproche», oricînd gata să se lupte pentru cei umili şi slabi, să răsplătească aleasa inimii sale, înfruntînd singur o ceată de duşmani, Errol Flynn a adus pe ecran figura legendarului cavaler medieval. Îmbrăcat în frac era distins. Pus să joace un filfizon, spectatorii i-au simţit jena şi Errol Flynn s-a reîntors în pagina cărţii din care fusese decupat...

Născut în Irlanda, descendent direct al faimosului Fletcher Christian, capul rebeliunii de pe corabia Bounty (rol pe care îl interpretează încă din 1934 în Australia în filmul **În siajul lui Bounty**, şi care apoi i-a inspirat pe producătorii de la Hollywood pentru celelalte două versiuni ce i-au urmat), Errol Flynn a moştenit spiritul de aventură şi dorul de ducă. Fiul unui profesor din Belfast, Errol studiază în Anglia şi Franţa după care pleacă în Australia. A fost, pe rînd, tunzător de oi, explorator, căutător de aur, boxeur. În această ultimă calitate, el participă la Jocurile Olimpice din 1928 cu echipa australiană. Întors în Europa, joacă puţin teatru la Londra şi pleacă la Hollywood unde studiourile Warner îi încredinţează roluri cu care el îşi demonstrează adevăratele sale calităţi. Sportiv desăvîrşit, bun comedian şi ... seducător, el devine astfel favoritul publicului, indiferent dacă joacă în filme de epocă sau în comedii de salon. În cele peste 50 de filme din cariera sa, el a avut ca partenere cele mai strălucite vedete ale Hollywoodului: Bette Davis, Flora Robson, Olivia de Havilland, Alexis Smith, Ann Sheridan.

Errol Flynn şi-a creat un loc binemeritat în galeria monştrilor sacri ai cinematografului mondial.

Grupaj realizat de
Elena BÎZGAN

În filme de epocă sau în comedii de salon, cu frac sau în costum de spadasin, el rămîne «Cavalerul» – Errol Flynn (în *Gentleman Jim*)



Filme care nasc filme

Un surîs, o palmă, un sărut... ca-n filme...

Cinema

Ultimele trei decenii cinematografice au fost foarte bogate în filme care, direct sau indirect, făceau incursiuni în istoria filmului sau evocau evenimente din viața studiourilor. O explicație posibilă s-ar datora faptului că regizorii acestei perioade sînt în general oameni a căror formație culturală și experiență de viață au fost modelate în «fierăriile» studiourilor de filme. Bîntuind pe platouri de la paisprezece ani ca electricieni sau cărători de decoruri, petrecîndu-și zile întregi în sălile de cinema, cunoscînd mai puțin tehnica compoziției literare, dar fiind perfect familiarizați cu legile scenariilor, cineaștii perioadei amintite au folosit ca sursă de inspirație, lumea a cărei viață și istorie le cunoșteau cel mai bine — lumea filmului.

«Aveam o mare nevoie de a intra în filme, scrie Truffaut, și adesea mă apropiam din ce în ce mai mult de ecran pentru a face abstracție de săli... dragostea noastră pentru filme era ca setea care împinge exploratorul să bea chiar apă stătută». Regizorii «noului val» francez au fost primii care au împletit în filmele lor amănunte ce trimeteau explicit la momente din filme ce le marcaseră — într-un fel sau altul — modul de a gîndi. Cînd în **Cele 400 de lovituri** copiii se plimbau pe o stradă mohorîtă însoțiți de un profesor într-o haină ponosită este evident că Truffaut îl «citează» omagiindu-l pe Jean Vigo și al său film **Zero la purtare**. În **Cu sufletul la gură** de Godard, eroul interpretat de Jean Paul Belmondo reia un tic al lui Humphrey Bogart, astfel încît este imposibil pentru cineva care cunoaște filmele acestuia din urmă să nu-și dea seama despre cine e vorba. O dată cu cineaștii «noului val», putem spune că tehnica «citatului cinematografic» a devenit figură de stil, iar momentele importante din evoluția artei filmului au căpătat statut de istorie. De atunci, de la primele filme ale noului val și pînă astăzi, cinematograful, vorbind spectatorului despre istoria filmului, a scris de fapt o nouă istorie. Apelul la momente din istoria filmului a dus la apariția unor noi genuri, ba uneori, chiar, la copii mai bune decît originalul.

În cîte feluri se poate privi în urmă

Ca istorie a filmului în film, remake-ul rămîne fără doar și poate o modalitate comodă de a reface, mai bine sau mai rău, o poveste ce a mai fost scrisă odată pe peliculă. Unul din remake-urile ce au depășit cu mult calitățile originalului este filmul lui Billy Wilder — **Prima pagină**. În ultimul timp, Hitchoock s-a dovedit a fi regizorul preferat al creatorilor de remake-uri. Din păcate, niciunul nu a egalat originalul chiar dacă filmele lor s-au numit tot **Doamna dispare** sau **39 de trepte**.

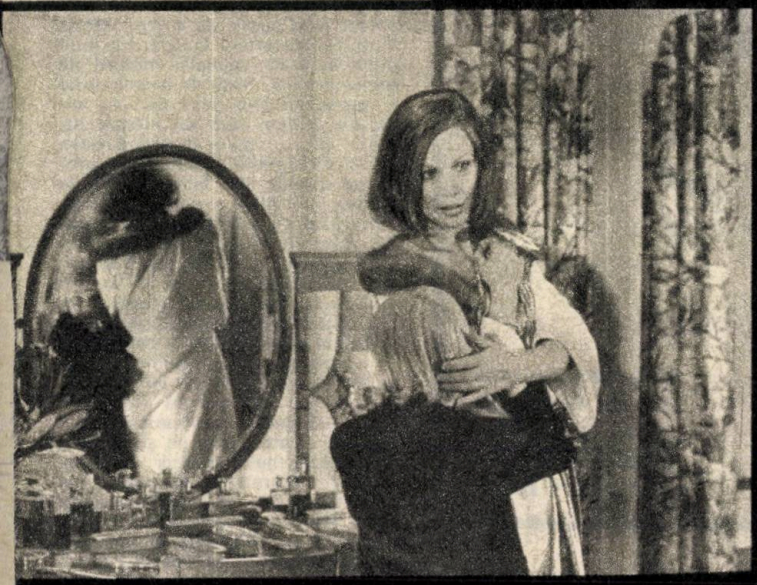
Poate mult mai mult noroc va avea un remake «eveniment» după **Cîntărețul de jazz**, aflat acum în lucru.

Dar cel mai ușor mod pentru cineaști de a-și evoca propria istorie, rămîne totuși filmul de montaj. Adunate în jurul unei idei, extrase din producția unei case de filme dintr-o anumită perioadă, secvențele celebre sînt înșirate și repuse în circulație cu titluri ca **A fost odată Hollywood, Un surîs, o palmă, un sărut, Hollywood-Hollywood, partea a 2-a** ș.a. Avînd prea puțin timp la dispoziție pentru a vedea în întregime eventualele reeditări, spectatorul preferă această formulă de artă «superconcentrată» tot așa cum preferă și supa în plicuri. Și decît deloc.

tot e bine pentru cei ce nu și-au trăit tinerețea odată cu Fred Astaire, să poată vedea măcar un moment din **Orchestra ambulantă**, sau în numai cîteva secunde istoria genericelor din 1930 încoace, imaginată de Saul Boss ca generic antologic la începutul filmului **Hollywood...** (partea a 2-a).

Mai interesante sînt însă acele filme care, pornind de la o tehnică aparent comodă, știută și acceptată, obligă spectatorul să învețe o nouă tehnică a convenției și deci a percepției. Iată, de pildă, fără a folosi tehnica colajului, dar făcînd totuși apel la momentele cheie ale istoriei filmului italian, Ettore Scola în al său **Ce mult ne-am iubit** (film transmis de televiziunea noastră) urmărește trei destine individuale în paralel cu treizeci de ani de cinematografie.

Curajul de a face un remake după Hitchcock *(39 de trepte* **cu Robert Powell și Karen Dotrice**



Prețul cu care supraviețuiește un mit: *Fedora* **cu Marthe Keller**

e să faci un spectacol (ani din care păstrăm excepția numită **Hellzapoppin** ale cărei cascade comice sufocante rămîn de neuitat), cînd a depășit deci acest punct mort îndreptîndu-și spinarea și învățînd prin Billy Wilder și al său **Sunset Boulevard** să descopere tragismul din spatele măștilor surîzînde, spectatorul de film a intrat într-o fază a existenței sale pe care am numit-o «a înțelegerii mature». Experiența celor două războaie obliga pe toți, creatori și spectatori deopotrivă la surîsuri amare, scrîșnite, neîncrezătoare, obliga la investigații mai profunde. Spectatorul nu mai putea fi mințit cu telefoane albe și roz, cu luxul de suprafață. El vroia adevărul crud, chiar și-atunci cînd i se vorbea de idoli. Astfel, încît, filmele despre viața din spatele pînzei mișcătoare au devenit oglinda unei lumi diforme, măcinată de vicii, de lipsă de scrupule, o lume ce reduce la zero omul, și-al cărei singur țel e

Fascinația culiselor

Publicul a fost întotdeauna fascinat de misterioasa viață din spatele culiselor iar creatorii nu au întîrziat atît în teatru cît și în film în a-i oferi hrană curiozității sale. Un film despre cum se face un film, tehnică moștenită din pictură și literatură și cunoscută sub numele de «construcție în abis» este un spațiu imaginativ în care scenariștii și regizorii au brodat la nesfîrșit povești miraculoase sau banale dar conținînd acel sîmbure de adevăr (mai mare sau mai mic) după care se dă în vînt spectatorul. Cînd a depășit impactul anilor '30-'40 datorat comediei muzicale americane ce ne povestea cu un invariabil zîmbet roz, ce ușor

Fascinația cinematografului ca artă și ca... viață *(Noaptea americană,* **filmul lui François Truffaut, cu Jean-Pierre Aumont și Valentina Cortese)**

Imitația și parodia cu titlu de omagiu *(Marea neliniște* **al lui Mel Brooks cu Madeline Kahn)**

beneficiul financiar, o lume ce-a descoperit un mod subtil de a ucide nu cu arma ci cu indiscreția. Căci cei ce populează această «La dolce vita», oricum s-ar numi ei: Marilyn Monroe, Judy Garland, Delon sau Belmondo, nu mai au propria lor existență. Filmul, așa cum ne-o demonstrează Vincente Minnelli în **The Bad and the Beautiful** (prezentat în 1978 la televiziune cu titlul **Față în față**) are drept de viață și de moarte aidoma baiaurului din basme asupra celor ce singuri îl făuresc și slujesc. De ce? Pentru că imaginea trebuie să fie mai puternică decît originalul, răspunde tot Billy Wilder în **Mitul Fedorei**, amară viziune a istoriei unui mit. Pentru a păstra vie imaginea Fedorei, nici un sacrificiu nu-i prea mic. Pentru supraviețuirea mitului trebuie ucisă bătrînețea. Dar cum? Singurul copil al Fedorei seamănă leit cu ea. Deci mitul va supraviețui. Omul însă nu mai există. El oricum nu e decît pretextul, punctul de pornire, care oricînd poate fi înlocuit, zdrobit, anihilat, arătat mulțimii ca animalele în grădina zoologică. Așa îl regăsim prezentat de Sidney Lumet în **Network (Rețeaua de televiziune)** sau de Schlesinger în **Day of the Locust (Ziua lăcustei)**. Aceste filme ce evocă istorii, mai îndepărtate sau mai apropiate în timp, despre creatorii iluziilor mișcătoare demonstrează, chiar și atunci cînd sînt gîndite în registru comic, că cinematograful — acea artă pe care poetul Frank O'Hara o numește «plăcerea de a iubi o umbră și a mînghia un simulacru» — este o artă a cărei istorie înseamnă un lung șir de renunțări pentru cei ce au creat-o și-au pus-o pe adevăratul ei făgaș. Și dacă unii regizori de astăzi au privit cu zîmbet tandru la acești cutezători, așa cum a făcut Peter Bogdanovich în **Din lumea cinematografului de altădată** sau Jiri Menzel în **Acei oameni minunați cu manivelele lor** reconstituind cu pasiune de colecționari o epocă al cărei parfum îl cunosc și-i savurează doar cei ce iubesc cu adevărat filmul, alți regizori, ca Nikita Mihalkov de exemplu, în **Sclava iubirii**, au folosit astfel de momente de început ale istoriei filmului ca fundal pitoresc pentru un eveniment ce-a răsturnat vechea ordine a lumii.

Gaguri pentru avizați

«Anumite conflicte, scrie Marx, se transformă în cursul dezvoltării istoriei din conflicte tragice în subiecte de comedie. Evenimentele și personalitățile revin după o perioadă pe altă treaptă, ele apărînd astfel de două ori: prima oară ca tragedie, a doua oară ca farsă».

Efectul prin reinterpretarea comică a unor momente istorice anterioare e într-un fel ca cel pe care-l obținem privind în paralel Gioconda lui Da Vinci și pe cea a lui Dali. Acest mod comic de a privi istoria filmului este terenul în care, mai mult decît în toate celelalte moduri de reinterpretare, forța de inventivitate a regizorilor și-a găsit deplina împlinire. Și nu miră pe nimeni azi faptul că un regizor ca Mel Brooks are o filmografie compusă în proporție de 90% din filme-parodie la adresa altor filme și a altor regizori. Am văzut cu toții **Comedia mută '77**, acea parodie-omagiu «film mut pentru publicul actual, adică în culori, pe ecran lat și de o factură modernă» (Mel Brooks). Acest omagiu adus primelor filme burlești este străbătut de la un cap la celălalt de un comic pur, în întregime fizic și gestual. Este într-adevăr un film mut, dar cu o bandă sonoră amănunțit elaborată, deși nu conține decît zgomote și muzică, plus un singur cuvînt — «nu» (neîntîmplător rostit de unul din reprezentanții «celei mai mute din arte» — Marcel Marceaux).

La fel ca și Woody Allen în **Bananas** și în **Dragoste și moarte**, Brooks se adresează însă unui spectator ce a adunat de-a lungul anilor informații suficiente pentru a fi capabil să recepteze subtilitățile gagurilor sale. Rămîn desigur destule situații comice de suprafață de care se pot bucura și spectatorii neavizați, dar mult mai mare este satisfacția cînd descoperi într-un film ca **Marea neliniște** de exemplu, secvențe și teme identice cu cele din filmografia lui Hitchock, a căror rezolvare comică declanșează un soi de eliberare la gîndul încordării cu care în urmă cu ani urmărisem aceeași scenă în **Vertigo, Psiho, Păsările** sau **Fascinația**. Brooks nu parodiază în sensul că «ia în rîs» momente anterioare istoriei filmului, ei omagiază cu mijloacele comicului. Într-un alt film al său, **Frankenstein junior**, omagiind expresionismul german, resuscitînd gag-ul chaplinesc și cultivînd amestecul de gaguri, Brooks regăsește totodată patina peliculelor din anii '30. Și în cazul acestui din urmă film, ca și în toate celelalte amintite, imitația cu titlu

de omagiu este atît de reușită încît cinefilul cel mai avertizat s-ar putea înșela. Posibilitatea de a regîndi un film pe scheletul unui gen al cărui statut există de mult a dus la tentative dintre cele mai ciudate. Astfel regizorul englez Alan Parker, reconstituind în miniatură decorurile specifice marelui cinematograf american al anilor '30 (cîrciuma goală în care pe nesimțite cîțiva întîrziați improvizează un step, străzi cu pavaj lucitor în iluminări contraste, provincii însorite absolut necesare pentru încăierarea finală), își numește filmul **Bugsy Malone** (prezentat la noi în cadrul Galei filmului englez) și-și populează visurile de cinefil cu copii. Machiați, coafați și îmbrăcați în costumele epocii, ei se joacă de-a Humphrey Bogart, Charles Laughton, Tyrone Power, Paul Muni sau Ginger Rogers cu o naturalețe care obligă la admirație. Marile teme ale filmelor cu gangsteri și ale comediilor coregrafice se întrepătrund, jocul constînd în a putea identifica unul sau celălalt plan celebru din istoria filmului: peripețiile din războiul bandelor de gangsteri din **Scarface**, ambianța sălilor din **Am cîștigat în seara asta** sau baletele din **Căutătorii de aur**. Uiți repede vîrsta interpreților pînă ce un gag demistificator te readuce în realitatea filmului pastișă (faimoasele rafale de armă distrugătoare din **Scarface** sînt înlocuite cu gloanțe de frișcă iar clasica urmărire de mașini se face cu vehicule cu pedale).

Cîți «Rudolf Valentino» cunoașteți?

Vedetele de cinema aidoma eroilor de film au intrat în galeria posibilelor personaje. Astfel Rudolph Valentino a fost deja eroul a două reinterpretări ale epocii în care a trăit. Prima, în viziunea lui Ken Russel intitulată **Valentino**, se vroia o imagine fastuoasă și copleșitoare a vieții celui după care au oftat atîta bunicile noastre, cea de a doua, intitulată **Cel mai mare îndrăgostit al lumii** a cărui regie și rol principal aparține lui Gene Wilder, e o viziune burlescă și demistificatoare a celui care părea cea mai intangibilă figură din mitologia filmului.

Ni se pare firesc acum ca Sherlock Holmes să fie erou de comedie în filmul semnat tot Wilder **Fratele mai deștept al lui Sherlock Holmes** sau că eroii polițiștilor Agathei Christie sînt victimele unei farse în **Cinci detectivi la miezul nopții** (una dintre cele mai izbutite comedii cinematografice absurde, vizionată din păcate doar de un mic număr de spectatori). Nu ne mai miră nici că există cineva care seamănă leit cu Humphrey Bogart (Roberto Sacchi) și că joacă într-un film numit **Detectivul cu chip de Bogart** nici că Elvis Presley a devenit deja erou de poveste (se pare că azi se intră repede în istorie dacă asta aduce «ceva profit»!)

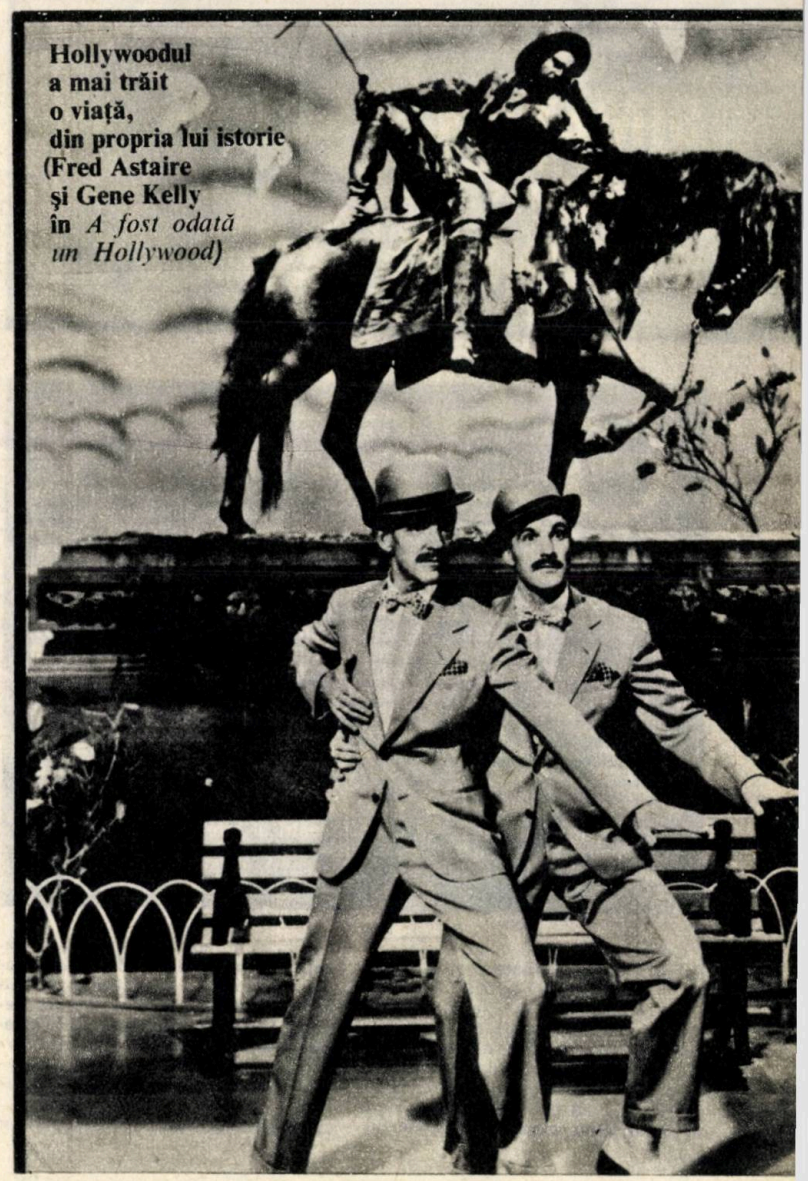
Dacă ne-am ambiționa, probabil că am reuși să scoatem un dicționar cu filme ce fac apel la istoria filmului, la eroii și interpreții săi de odinioară. Ne-am oprit subiectiv la acelea care ni s-au părut a fi nu doar copiile unor originale, ci creații de sine stătătoare.

Vă amintiți coșmarul eroului-regizor din **Noaptea americană?** Un puști străbate în goană un gang înfundat pentru a ajunge la un zid de gratii în spatele căruia este o rară comoară (fotografii din **Cetățeanul Kane**) și pe care le ia cu greu, strîngîndu-le cu putere la piept. Și tot în **Noaptea americană** în toiul unui moment de tensiune sosește un pachet. Același personaj, regizorul renunță la tot pentru că nerăbdarea de a vedea ce e în el e mai puternică decît orice. Ei bine! În pachet sînt cărți de cinema. Cărți despre Howard Hughes, Renoir, Dreyer.

E gestul și imaginea unei mari pasiuni — dragostea de cinema — fără de care n-am putea vorbi de istoria filmului în film.

Luminița PERIANU

P.S. *În 1980 la Cannes, Marele Premiu (ex-aequo) a fost atribuit filmului lui Bob Fosse* **All that jazz — Spectacolul poate să înceapă!** *Un film ce gravitează în jurul ultimelor momente din viața unui om mereu neliniștit, mereu în căutare de rezolvări, un film ce dă dimensiuni grave unui gen ușor (comedia muzicală) și care este dedicat travaliului regizoral.*



Hollywoodul a mai trăit o viață, din propria lui istorie (Fred Astaire și Gene Kelly în *A fost odată un Hollywood*)

SIMENON despre FELLINI...

Cinema **Federico Fellini.** Născut la 20 ianuarie 1920 la Rimini, mai întîi ziarist şi caricaturist, apoi scenarist şi colaborator al lui Rossellini, Lattuada şi Germi **(Roma, oraş deschis, Païsa, În numele legii, Oraşul se apără,** etc.) e considerat astăzi unul dintre cei mai mari realizatori din istoria filmului. Deşi, de la primele sale filme **(Luminile varieteului, Curier de inimă, Vitteloni)** îşi manifesta originalitatea, într-o seducătoare îmbinare a realismului cu imaginaţia şi poezia, opera sa va rămîne timp de mai mulţi ani necunoscută sau neînţeleasă. Mult mai tîrziu au început disputele în jurul ei: pentru unii, Fellini era «mincinos», «şarlatan», «ipocrit», «clown», «demon», «monstru»; pentru alţii «magician», «poet», «profet», «geniu», «înger». **La strada** şi **La dolce vita** îi aduc, în sfîrşit, gloria. Imensul succes al acestor două filme a fost depăşit de cel al filmului **8 1/2,** film în care critica internaţională, unanimă, a văzut capodopera felliniană. Acest film, care abolea graniţele între vis şi realitate, a devenit o dată importantă în istoria cinematografului. Fellini a fost atunci comparat cu Joyce şi cu Proust, a fost numit «Shakespeare al cinematografului». Cu **Julieta şi spiritele, Satyricon, Roma, Amárcord, Casanova, Proba de orchestră** şi **Cetatea femeilor,** ale căror imagini amintesc de marii maeştri ai artei fantastice, Fellini n-a încetat să îmbogăţească o operă unică în istoria cinematografului.

Cum vă imaginaţi o carte despre Fellini? Cum se poate prinde spiritul şi mai ales nota specifică a unui cineast împătimit de cinema într-o carte? Cum era şi de aşteptat, nu cuvîntul s-a dovedit a fi cel mai indicat mijloc de abordare a universului fellinian. Nu cuvîntul, ci imaginea. O suită de fotografii, de fapt de fotograme, alese din filmele lui Fellini şi montate, fără nici o explicaţie, respectîndu-se doar cronologia fotografiei. **«400 cele mai frumoase fotografii din cincisprezece filme şi jumătate de Federico Fellini»,** aşa se intitulează cartea — o mostră de rafinament a editurii Albin Michel — a cărei prefaţă — genericul acestui «film» — este semnată de cunoscutul scriitor Georges Simenon. Din această carte am ales cele 3 fotografii — grea alegere! — păstrînd integral «genericul» şi fişa biografică ce-l însoţeşte.

*

Au trecut destul de mulţi ani — trebuie să fi fost prin 1959 dar nu sînt sigur, pentru că nu am nici memoria datelor, nici pe cea a numelor — de cînd am cedat insistenţelor organizatorilor, acceptînd să fiu preşedintele juriului Festivalului de la Cannes.

Una din siluetele de care-mi amintesc cel mai bine şi pe care o întîlneam aproape în fiecare zi, dacă nu de mai multe ori pe zi, pe Croazetă, era aceea a lui Fellini. Îmi părea un fel de uriaş blajin, placid, dar foarte curînd am descoperit că, dimpotrivă, era un om muncit de demoni, cu nervii încordaţi, irascibil.

În anul acela el prezenta în competiţie un film numit **La Dolce Vita,** care pe mine m-a entuziasmat. Îmi amintesc însă de un dejun împreună cu cei mai importanţi distribuitori francezi şi străini, în ajunul stabilirii palmares-ului de către juriu. Toţi priveau **La Dolce Vita** cu un dispreţ sfidător. Îmi amintesc că unul dintre ei, cu superioritatea imperturbabilă a omului cu bani, declara că n-ar investi 50 mii de dolari pentru distribuirea unui asemenea film.

Totuşi, **La Dolce Vita** a luat Marele Premiu. Şi, doamne, cît a trebuit să lupt pentru asta! Din fericire, prietenul meu Henry Miller făcea şi el parte din juriu şi m-a susţinut pînă în ultima clipă. Discuţia a durat ore întregi. A fost aprigă, furtunoasă. Dar Miller şi cu mine am sfîrşit prin a învinge. Care a fost destinul făurit de public acestui film, se ştie...

Un alt detaliu care a avut influenţă în prietenia mea, pentru a nu spune în fraternitatea mea cu Fellini: am citit undeva, sînt ani de-atunci, un lung interviu acordat de el unui săptămînal parizian. Evoca acolo, printre altele, amintiri din copilăria lui. Una din ele m-a frapat: stătea la fereastra casei părinteşti din Rimini, privind cum peste drum, pe locul viran se ridica cortul unui circ. E inutil să mai spun că, o dată cu începerea reprezentaţiilor, copilul găsise mijlocul să se fofileze mereu şi mereu ca să asiste la spectacolele de care nu se putea sătura...

Sînt convins că atunci cînd a dat acest interviu în care evoca nişte imagini de neşters din memoria lui, Fellini nu se gîndea încă la **Amárcord.** Dar peste patru sau cinci ani — dacă-mi amintesc bine — realiza unul din cele mai frumoase filme din cîte există. Subliniez încă o dată convingerea mea că regizorul nu se gîndise în mod conştient să scoată un film din aceste imagini ale trecutului, pe care nu avea nici o intenţie să le utilizeze, dar care în subconştientul lui îl obsedau. Şi totuşi aşa s-a născut **Amárcord.**

E foarte probabil ca majoritatea filmelor lui Fellini — dacă nu chiar toate — să se fi născut astfel, din imagini vesele sau traumatizante

din copilăria sau adolescența lui. Pentru că Fellini nu «face» cinema. Cinema-ul său vine din cele mai profunde cute ale memoriei sale și ale problemelor personale de odinioară. Probabil că acesta este și motivul pentru care, în lumea cinematografică — care-și are regulile ei, tehnicile și tendințele ei (ținînd mai mult de inteligență sau de rețete sigure) — Fellini este unic.

Vorbeam mai sus despre sentimentul de fraternitate, care mă leagă de Fellini. Explicația ar fi că nici eu nu mă las ghidat de inteligența mea, care trebuie să fie medie, ci de niște forțe instinctive pe care nu le controlez. Cînd scriam romane, la începerea primului capitol, ignoram cum avea să se desfășoare acțiunea, dar știam dinainte că orice s-ar întîmpla, voi avea dreptate.

Nici chiar autorul nu poate spune unde sfîrșește amintirea și unde începe visul

N-am pretenția să mă compar cu Fellini, pentru că n-am geniul lui. Dar avem destule puncte comune pentru ca să ne înțelegem din cîteva fraze, din cîteva cuvinte sau chiar din tăceri. Nu ne-am întîlnit des. Totuși, oriunde ne-am afla unul sau celălalt, eu continui să simt — așa cum cred că o simte și el — legătura profundă care ne unește.

Fellini nu este numai un mare regizor — cel mai mare din epoca noastră, am această certitudine — dar el este un creator, un creator adevărat, poate uneori inconștient, poate uneori derutant, dar din acest subconștient al său și-a extras toate operele. Iată de ce îl admir frenetic, iată de ce sînt poate un pic gelos pentru o forță pe care eu n-o simt în mine.

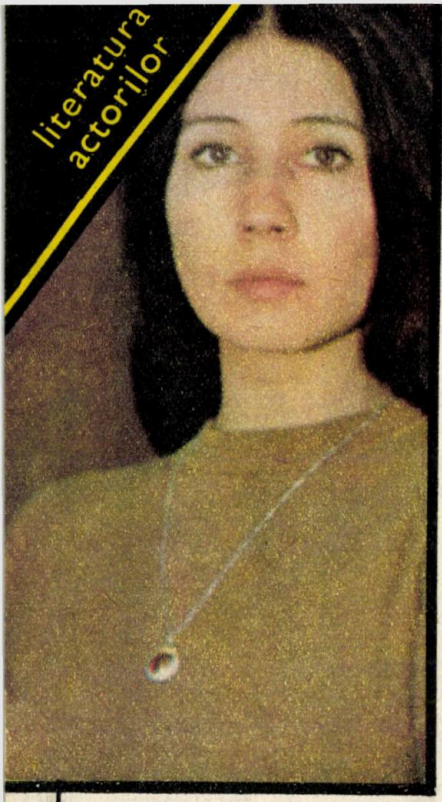
În ochii mei, Fellini este cinema-ul. Nu un cinema comercial. Nici un cinema de avangardă. Nici un cinema care să țină de anume tehnică sau un anume gen — dramatic, comic sau grotesc. Este cinema-ul unui om care ne comunică prin toate mijloacele — uneori cele mai neașteptate — pe care le are la dispoziție, umanitatea și obsesiile care clocotesc în el.

Georges Simenon
Lausanne — 22 martie 1976
Adaptare și traducere de Roxana PANĂ

Fellini n-a distribuit-o decît în 8 1/2 (Claudia Cardinale)

Fără el nu se poate concepe filmografia felliniană (Marcello Mastroiani)

literatura actorilor



Roata

O roată se învîrtește nebunește
În capul meu
Și capul tot e o roată
Și pămîntul e ca o roată
Și marea și cerul
Sînt bucăți de roți
Și roțile se învîrtesc nebunește
Și tu ești undeva
În mijloc
Într-un punct mic
Mic de tot
Unul singur
Transformat în
Sufletul meu
Care se-nvîrtește

Revenire

M-am mutat în mine!
Am părăsit lumea,
Oamenii, cerul și stelele,
Pentru gălăgia din mine,
Ce tare se vorbește!
Am să fac cale întoarsă!

Drumul cel mai scurt dintre două puncte

Trag o linie între mine
și lume
O linie care să fie altfel
Decît linia vieții
Din palmă
Și linia este definită
Din două și numai două puncte
Asta e o lege universală
Unul este inexplicabil
Crezul meu
Iar pe celălalt aștept
Să-l alegi tu
Ca pe-o sentință!

Carmen GALIN

Desen de Carmen Galin

Sfaturi pentru tînărul actor de film

Pentru a fi de nădejde, un tînăr actor de film trebuie să facă și să nu facă următoarele:

— Să zîmbească frumos la tot ce e legat de film (de la scenarist la directorul Casei).

— Să nu joace la televizor în Pilule. (Are timp cînd ajunge actor mare.)

— Să-i invite pe regizorii de film la teatru. (Sînt cîțiva care vin...)

— Să vorbească frumos despre critici (restul după pensie)

— Să nu dispere dacă e schimbat din rol (sînt pățit. Pierdut rol, îl declar null!)

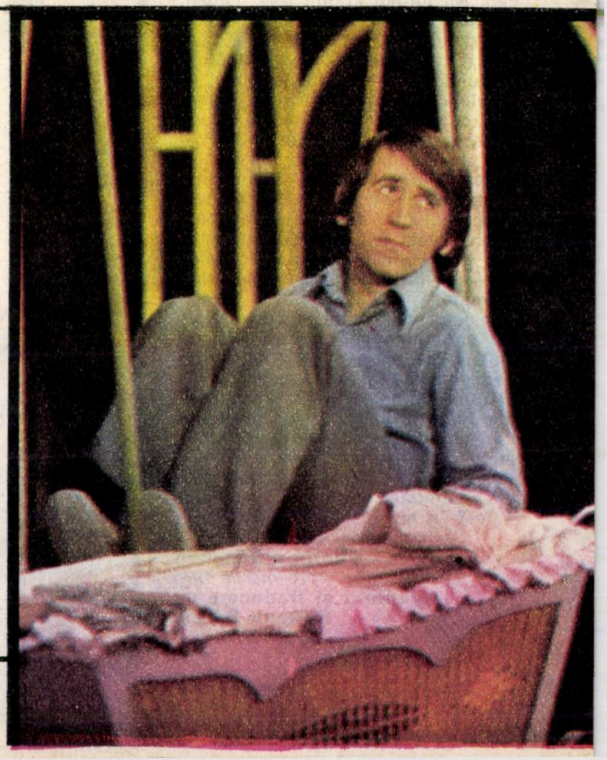
— Să ocolească vizionările de la Casa Filmului, lunea (acolo toți știu tot, nu mai e loc).

— Să nu-i învețe pe unii cum n-au fost obișnuiți (atenție, s-au micșorat contractele).

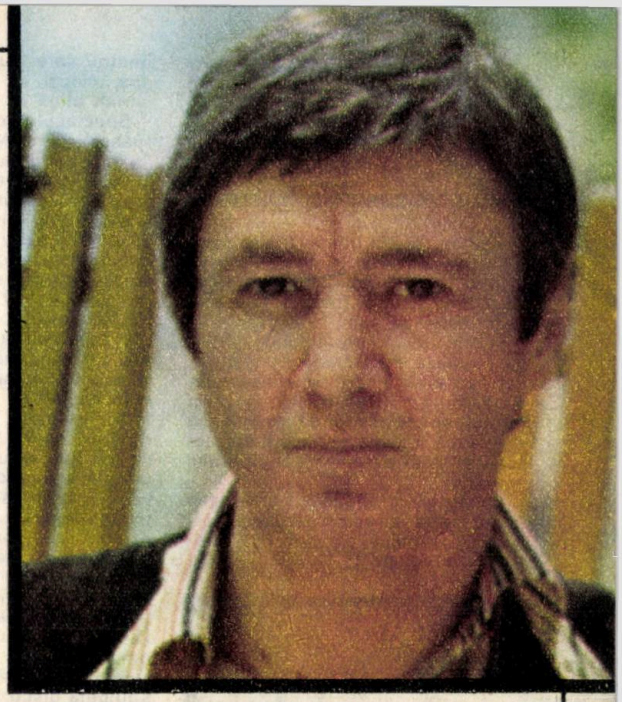
— Să nu se supere dacă, în locul lui, la un festival în Franța, merge o actriță. (Eu nu m-am supărat).

George MIHĂIȚĂ

P.S. *Au mai fost două sfaturi dar s-au tăiat la vizionare.*



Despre frunză sau guguștiuci



Am primit un telefon să scriu ceva pentru Almanahul «Cinema».

— Despre ce? N-am ce să scriu — am zis.

— Despre orice. Chiar și despre frunză...

Că hîr, că mîr, pînă la urmă, zic: — Bine poate o să scriu și eu ceva.

Despre frunză... Și am zîmbit. Și am uitat că trebuie să scriu. Unde stau eu, sînt înconjurat de pomi, ba — cum stau la etajul doi, uneori am senzația că sînt în pom.

Ideea să scriu despre frunză m-a amuzat și — probabil — m-a urmărit în subconștient, pentru că — tot învîrtindu-mă prin casă — mă pomeneam zgîndu-mă la pomi... Și într-un tîrziu — spre dimineață — am adormit. Tocmai terminasem de citit o dramatizare după «Apărarea lui Galilei» a lui Octavian Paller, cu fantasme, cu șerpi, cu cîini bizari, cu închizitori și alte orătănii ce populează viața lui Galilei.

Și cum zic — am adormit... Sau mi s-a părut... Auzeam tot timpul fîșîitul pomului, la geam. Aha! — zic — frunzele...

Și parcă mă tot uitam la pom, un plop, și iată că... se desprinde o frunză și-mi sare pe pervaz.

— Ce faci? — zice frunza.

Ia uite, asta vine să m-ajute să scriu despre ea. A auzit conversația la telefon.

— Ce să fac? Stau și mă uit, nu vezi? — am spus, după ce am tușit, pentru că îmi pierise graiul. — Da' tu ce faci? o întreb, mai mult ca să verific,dacă ea a vorbit sau cineva din stradă.

— Bine-zice frunza. Și parcă și-a întins două brațe laterale și chiar a căscat. — Vin de la o filmare.

— Ești actriță? — o întreb eu, așa, în bătaie de joc.

— Sînt actori Și s-a lungit pe pervaz și s-a rezemat cu capul de tocul geamului.

— Ia uite — zic — e o frunză-bărbat. Cum s-o zice: un frunz — adică? — mă pomenii rîzînd. — Aha! — zic cu glas tare, ești obosită?

— Obosit!

— Iartă-mă — zic, uitîndu-mă mai atent la arătare. Și parcă îi vedeam și ochii în fundul capului și fața trasă și cearcănele, dar mai ales — expresia aceea nedefinită din ochi, ceva ca o durere, expresie pe care o mai văzusem undeva... dar nu-mi dădeam seama unde...

— Nu-i nimic, zice frunza și-și aprinde o țigară. Una lungă. Unde le-o găsi? — mă pomenii gîndind, vrînd să-i spun că nu e bine să fumeze. — Știu că nu e sănătos — îmi ghici gîndul frunza dar după o zi plină parcă merge o țigară bună. Și trase și un gît din ceva ce aducea cu o sticlă plată, de buzunar.

Culmea era — că nu observam cînd îi apăreau toate astea în mînă. Ei, îmi zic, secrete de frunză... Și mă uitai mai atent la ea. Sau — el. Parcă se mai colorase la obraz — se înverzise mai tare. Obraz o fi ce se adună în crețurile alea, acolo? Da, obraz.

— Ce-ai filmat? — zic — începînd să-mi placă situația. Și parcă crețurile alea, cum erau ele în sus, a bucurie (frunza tocmai se uita la lună) o dată s-au lăsat în jos și — întorcîndu-se spre mine — mi-au arătat o față da, o față de om (a fost singura dată cînd frunza aceea bizară, întorcîndu-se spre mine, avea clar un chip de om), o față de om — cum să-i zic? — da, o față de om trist, dar trist pînă la limita disperării. Dar fața asta mi s-a arătat o secundă,o mîime de secundă (și iar am avut senzația că o mai văzusem undeva). Apoi și-a reluat expresia de la început, dar parcă acum se uita mai cu atenție la mine, adică — să-i spună sau — să nu-i spună... Și m-am înroșit: n-avea încredere în mine!

Mi se făcuse sete și vroiam să fumez, dar se făcea că eram țintuit de privirea aceea pînditoare a frunzei care, parcă se uita la mine, parcă se uita la ea, căutînd cine știe ce acolo, în tainițele sufletului ei, pentru că — după jocul acela de o secundă, de o mîime de secundă ai creșturilor — mi-am dat seama că frunza asta are și suflet.

Grea situație! — gîndii.

— Asta-i situația!... zise frunza și am înlemnit, pentru că vorbele astea, concluzia asta... Ce dumnezeu, ce se întîmplă, cine-i frunza asta?

— Ceva fals!

— Ce «ceva fals»? — tresării.

— Am filmat ceva fals.

Aha! Ia uite, unde a rămas ea, sau el, frunzoiul ăsta, cu gîndul?... S-o fi îmbătat, că așa sînt artiștii ăștia... mă pomenii gîndind, de data asta, ca o pernă, Dar nu! Frunza s-a sculat și a început să se miște de colo-colo, pe pervaz, și în mînă nu mai avea țigara și sticla aia plată, ci o prăștie. Ce dracu' o face cu ea? Și vedeam cum o tot întinde și-i dă drumul, ca și cum o încearcă a pîndă. Doamne, mor dacă nu fumez o țigară!

— Ține! Și ori din prăștie, ori din tocul pantofului, mi-a azvîrlit o țigară aprinsă, o țigară enormă, cu tutunul verde și foița... ia uite, parcă e dintr-o pagină de scenariu... Recunoșteam chiar și unele cuvinte... Și cum din țigară, pe măsură ce fumam, frunza se făcea tot mai mică și — mă gîndeam — tot ca o pernă — aha! o fumez (pe ea, pe frunză) și scap de ea, scap de coșmarul ăsta, scap de frunzoiul ăsta artist.

Fîi, fîi — aud afară.

— Eu sînt! auzii din colțul pervazului, glasul frunzei, care — fumasem aproape toată țigara — ajunsese mică-mică de tot. Dar tot cu prăștia în mînă.

— Ce faci acolo? — o întreb, văzînd cum întinde de prăștie înspre pomul din care venise.

— Sît! zice. Ei sînt! Au venit!

— Care ei? — șoptesc aproplindu-mă de ea, sau — el.

— Guguștiucii! Și prăștia ajunsese gata să plesnească, țintind în ei, în guguștiuci și parcă în prăștie nu erau pietre, ci litere, litere pe care ea, sau el, mi le lua de pe țigară, și mă miram cum de n-o trig, pentru că țigara ajunsese toată de jar, și... m-am trezit cu o senzație groaznică de usturime la mîna dreaptă. Adormisem cu țigara aprinsă.

Uf! Ce coșmar — m-am gîndit, uitîndu-mă la pomul meu, din care mă priveau fix doi guguștiuci.

Ștefan IORDACHE

literatura actorilor

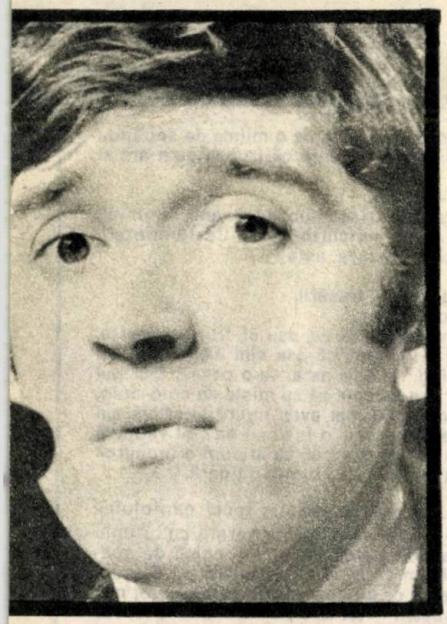
O.N.

Soarele își tîra ultimele raze dinaintea asfințitului, strecurîndu-se printre coșurile fabricii din apropiere, pălind cînd îi treceau prin față norii negri de fum.

În fața cinematografului de cartier se adunase o grămadă de oameni, cei mai mulți tineri. Se ridicau nerăbdători pe vîrfuri să privească în lungul străzii, de unde trebuia să sosească mașina cunoscutului actor O.N. Aici, avea loc gala ultimului său film.

O bătrînă zdrăngănea trei sifoane într-o plasă mirosind a ceapă.

— Ce e maică, accident? a întrebat tremurat pe un băiat.



— Nu, asteptăm pe actorul O.N., i-a răspuns el sîsîit din cauza gumei pe care o mesteca de vreo oră.

— Aha, bine că n-a murit nimeni, și-a tîrît ea sifoanele mai departe. Cinematograful fusese de curînd renovat și directoarea ținuse neapărat să-l redeschidă festiv, organizînd o întîlnire a publicului cu cunoscutul actor O.N. De aceea o pusese pe fetița ei, care practica timid și în taină pictura, să-i facă un afiș colorat cu palmaresul actorului O.N. Era vorba de două filme, dintre care pe primul nu-l știa nimeni, iar al doilea fusese un film de aventuri, un film de duzină, mai puțin important decît primul. Afișul cucerise publicul mai ales prin originalitate: pe un fundal de cer senin era scris strîmb numele lui O.N. și dedesubt palmaresul. Acesta fusese motivul pentru care nu-l umbrise celălalt afiș, «local în renovare», uitat în vitrina plină de var.

Spectacolul tocmai se terminase, fusese trist. O.N. era părăsit în final de iubită și de idealuri, care din păcate se contopeau și cîteva eleve din liceu mai suspinau încă, adunate în fața afișului. Directoarea explicase tuturor că actorul va întîrzia cîteva minute, din cauza mașinii care nu-i sosise la timp; și toți au înțeles că un actor ca el numai cu mașina putea veni.

În fața oglinzii din birou, directoarea, o femeie înaltă și uscată, într-o rochie de seară, adică pînă la pămînt, legănînd un șirag de perle false, își citea discursul încercînd diferite tonuri. Fusese actriță timp de trei luni și jumătate la un teatru popular și doar dintr-o decepție sentimentală se lăsase, fără însă să se poată depărta prea mult de artă, explica ea oricui apuca să intre în birou. Ultima frază se afundă răgușită în perdeaua roșie care ascundea chiuveta: «Vă mulțumim pentru talentul dumneavoastră, tovarășe O.N., și nu ne uitați pe noi, cei din umbră».

Fetița ei intră brusc și curentul spulberă discursul prin toată camera. În timp ce-l adunau de prin colțuri, îi spuse că după agitația de afară, probabil sosise mașina. În goana mare trecură prin fața oglinzii încercîndu-și zîmbetele festive.

Mașina sosise într-adevăr. Era o furgonetă albastră, dată de la centru, destul de puțin arătoasă, în care O.N. călătorise pe niște lăzi, deoarece singurul loc din cabină era ocupat de nevasta șoferului, care avea cîteva mătuși prin cartier. O.N., tip mic de statură și obișnuit cu greutățile, n-avusese nimic împotrivă, principalul era să sosească cu mașina. O singură problemă îl frămînă: șoferul îi spusese clar de la început că nu-l va aștepta, avea de cărat acasă un frigider pe care-l găsise de ocazie. Grozav i-ar fi plăcut să-l aștepte afară o mașină cînd va ieși înconjurat de admiratori, dar asta e situația, se împăcase el cu multe în viață. Era prima întîlnire de genul acesta la care venea singur. Mai fusese în mijlocul spectatorilor, dar întotdeauna alături de alți actori mai importanți care-l umbreau și n-apucase să răspundă la nici o întrebare din public. Acum însă, va fi sigur și stăpîn pe sală. Pregătise pentru orice eventualitate și cîteva povestioare nostime cu întîmplări de la filmare și dormise un ceas, ca să i se întindă cutele de pe față.

Cînd a sărit din mașină, degajat, ca dintr-o limuzină, a nimerit într-o grămadă de moloz, dar a trebuit să zîmbească mulțimii colorate care îl privea curioasă. Știa că de aici încolo fiecare gest îi va fi socotit, cîntărit, comentat, de aceea a pornit cu pas sigur printre bucățile de cărămizi, uitate pe trotuar. L-au întîmpinat două fetițe emoționate, cu cîte o floare umezită în palmă.

— Din partea clasei noastre, a treia B, au debitat ele aproape în cor și s-au ascuns în mulțime. Fețele zîmbitoare îi făceau loc, semănînd grozav una cu alta, ca într-un coșmar, repetînd la nesfîrșit cîte doi ochi așezați la fel pe fața aceluiași individ ecou. El e spectatorul, se gîndi O.N., zîmbind în dreapta și-n stînga, aceluiași chip fără identitate, fără vîrstă.

Cărarea de oameni l-a condus pînă la ușile care miroseau a vopsea, unde îl aștepta directoarea în rochia ei neagră. S-a strecurat abilă pe lîngă bilețelul «vopsit proaspăt» și i-a întins mîna. Perlele s-au ciocnit cu zgomot de sticlă.

— Bine-ați venit în noul nostru local, tovarășe O., a zis ea, tare, ca să fie auzită de toată lumea.

O.N. atacat atît de amical pe numele mic, a privit-o mirat și pe față i-a apărut încruntarea cu care făcuse senzație în film. Chiar cu O. nu se așteptase să-l ia, putea să zică N., ar fi fost oricum altceva.

L-a condus în birou, unde-l așteptau pătînd cristalul mesei, un pahar cu coniac și o cafea, învăluite în parfumul directoarei. Deși nu era obișnuit cu așa ceva, le-a înghițit repede, gîndindu-se în mod cu totul nepotrivit: cum poate să te enerveze un miros de parfum? Fețele curioase, îndesate în crăpătura ușii, au fremătat la vederea ușurinței cu care O.N. a băut coniacul.

După ce i-a prezentat colecția de fotografii cu artiști și pe fiica ei emoționată, directoarea l-a împins în sală. Acum urma confruntarea. Singur și stăpîn pe sală, pentru prima oară. Îi vor comenta gîndurile, îi vor număra dinții, vor observa că a început să chelească... Ce gînduri idioate! Poate din cauza coniacului, se liniști el.

Sala avea pereții albaștri și o clipă îi trecu prin minte că se afla într-o călimară. Mirosul de vopsea îi tăia respirația. Înaintă printre scaune urmărit de priviri, temîndu-se să se uite înlături, ca și cum ar fi traversat o prăpastie.

La masa de pe scenă îl aștepta un microfon și un borcan cu apă, cercetat foarte atent de o muscă albastră vopsită probabil odată cu sala. După ce se așeză, o liniște adîncă se lăsă între pereții albaștri. Un calorifer începu să pocnească enervant. Directoarea își începu discursul cu buzele ei roșii aproape lipite de microfon, dar O.N. auzea doar caloriferul acela care-i amesteca gîndurile cu fiecare pocnet, făcînd o pastă informă din povestioarele nostime, atît de bine pregătite acasă.

— Vă mulțumesc pentru talentul dumneavoastră, tovarășe O.N., și nu ne uitați pe noi, cei din umbră, i-au ajuns la ureche ultimele cuvinte ale discursului. Au răsunat aplauze și O.N. s-a încruntat o clipă, gîndindu-se că pe el ar trebui să-l aplaude, nu pe această directoare cu voce de vînzător de ziare. Numai o clipă însă, că microfonul i-a ajuns în palmă, trăznind a parfum. A vrut să răspundă, dar ochii de toate culorile ai elevelor din primul rînd i-au creat iar

senzația de prăpastie. Musca i se așezase pe mînă, frecîndu-și picioarele.

— Și eu vă mulțumesc la rîndul meu că m-ați invitat... a vrut să continue, dar caloriferul începu iarăși, necruțător. Fețele se lățiră de zîmbet și răsunară aplauze furtunoase.

Directoarea făcu un semn discret, și una dintre eleve se sculă, cu pistruii înecați în roșeață. Începu să citească rar, dintr-un caiet albastru:

— Noi cei mici, am vrea să știm cum ați debutat la începutul carierei dumneavoastră, apoi se așeză.

O.N. tăcu o clipă de parcă-și aduna gîndurile, zîmbi ca unei amintiri de demult și dădu drumul răspunsului pe care-l pregătise de acasă:

— Era o vară toridă de tot, cînd am auzit pentru prima dată bîzîitul acela care-ți pătrunde în oase ca frica și te izolează de restul lumii, bîzîitul acela care pentru mine a rămas singura rațiune de a exista, eu sînt un... Caloriferul începu iar să pocnească și gura lui O.N. rămase deschisă, așteptînd cuvintele următoare, pe care mintea refuza să le găsească. La fel de brusc caloriferul tăcu și-i rămase doar senzația că aude clar cum își freca musca picioarele unul de altul. Directoarea se aplecă în microfon:

— Bravo! strigă răgușit și după ea toată sala izbucni în aplauze. O.N. zîmbi flatat, se descurcase și de data asta.

O altă elevă, la fel de pistruiată ca și prima, se ridică, citind din același caiet albastru:

— Și acum, pe noi tineretul ne-ar interesa cum vă petreceți orele libere din, dădu pagina, afara programului dumneavoastră, după care se așeză ușurată și strecură caietul vecinei.

— Cum vă spuneam mai înainte, activitatea mea e dominată de bîzîitul acela, care mă urmărește și-n somn aș putea spune, deci practic eu n-am ore libere, eu sînt un urmărit, termină el triumfător, gîndindu-se că aceste două cuvinte îi lipsiseră din răspunsul anterior, spulberate de calorifer.

Directoarea se uită la ceasul cu brățară.

— Dragi spectatori, îi învălui ea din nou în parfum, să-i mulțumim tovarășului O. pentru participarea la întîlnirea noastră, urîndu-i filme multe și spectatori ca noi. În încheiere vreau să anunț că se vînd abonamente la casă și la întreprinderi și dacă mai prind pe cineva că mănîncă seminte în timpul rulării filmului, îl amendez grav de tot.

Ajuns în birou, O.N. se lasă ostenit pe un scaun. Brusc își aminti de muscă. Începu s-o caute.

— V-a plăcut dezbaterea noastră? îl întrebă directoarea, în timp ce-și scotea perlele false ca să le pună într-o fostă cutie de drajeuri.

— Interesantă, mormăi el, gîndindu-se că-și pregătise degeaba povestioarele hazlii.

— Ne dați și nouă un autograf? și-n mînă-i apăru caietul albastru. Alături, cele trei eleve pistruiate îi zîmbeau vesele.

— Nepoțelele mele, îi explică directoarea de după perdeaua roșie de unde apăru în pantaloni vărgați și tricou. La geam se îndesau cîteva fețe curioase.

Mai rămînea doar o problemă de rezolvat, aceea cu mașina, după asemenea succes nu se putea să plece pe jos, ca un oarecare. Abia în ușă, cînd își luă rămas bun îi veni ideea salvatoare.

— Intru să beau o bere pînă vine mașina să mă ia, arătă el spre o mică patiserie.

— Sigur, sigur, dar tovarășe O., voiam și eu să vă întreb ceva, dacă tot nu vă grăbiți.

— Cu plăcere, că pînă-mi vine mașina...

— Beți o bere, zise de parcă ar fi fost ideea ei.

— Întrebați-mă!?

— Ce să vă întreb? A, da, ce proastă sînt! Spuneți-mi și mie ce înseamnă bîzîitul acela de care ne-ați vorbit?

— Pentru mine înseamnă totul, v-am spus că mă obsedează și-n somn...

— Nu, voiam să știu ce este, cine bîzîie, frate?

— Aparatul de filmat, cum cine? se miră el. Intră în patiserie cu gîndul să pîndească pînă nu-l vede nimeni și să plece pe jos acasă. Se așeză la o masă lîngă geamul imens, așteptînd ca directoarea și fiica ei să strîngă afișul și să plece.

— Ce doriți, vă rog? se prezentă chelnerul cu creion după ureche.

— Nimic, aștept pe cineva, îi zîmbi el complice, întrebîndu-se ce mutra va face cînd îl va recunoaște.

— Dacă nu vrei nimic nu-mi ocupa o masă de pomană, ce, aici e sală de așteptare?!

— Bine, iau o bere, zise el, gîndindu-se că într-adevăr merita o bere, cînd a fost vedetă, cînd a dominat sala aceea, oamenii aceia care au venit special să-l vadă, să-l audă. Nu, hotărît, nu era un om de rînd, era o personalitate, era O.N. Cu ochii pierduți prin vitrină, răsfoia în gînd manuale și ziare, în care numele lui apărea pe pagini întregi. De aceea nici nu observă că directoarea și fata strînseseră afișul albastru și plecaseră, nu observă nici că-n colțul străzii fata îl mototoli și-l aruncă într-un coș de gunoi. El se gîndea că îl aștepta o viață de succes și primul gest era să-și dea costumul la curățat.

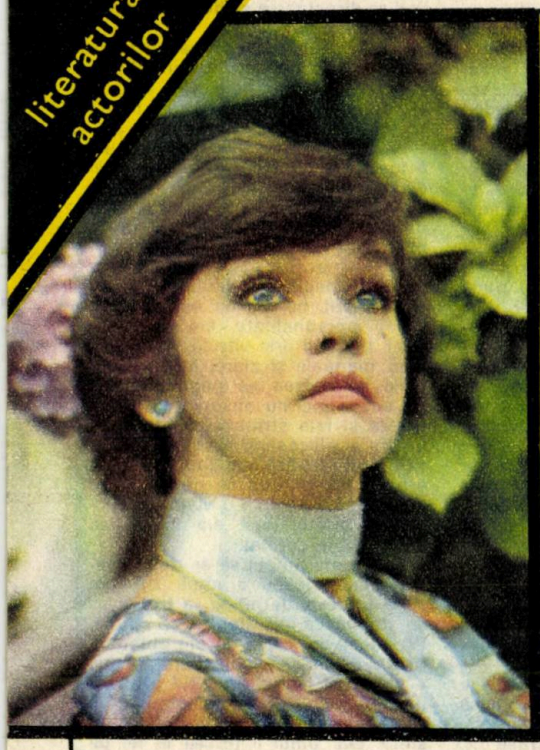
Acum era timpul să se ducă acasă, mîine începe o nouă zi, cum scria undeva, de mîine va trebui să se gîndească mai atent la ce spune, la ce face, nu mai e un om obișnuit, ca de exemplu acesta care tocmai s-a oprit în fața vitrinei și-l privește fix. M-a recunoscut, se gîndi O.N. și-i zîmbi afirmativ, adică: «da, eu sînt». Dar omul îl privea la fel de nemișcat, ba culmea, scoase un piepten, îl trecu prin păr, își aranjă cravata, apoi plecă în josul străzii. Afară, soarele căzuse, topind orizontul într-o lumină apocaliptică, pe care O.N. o înțelese și sorbi ultima picătură de bere. Se uită în urma omului care se privise în el ca într-o oglindă și zîmbi.

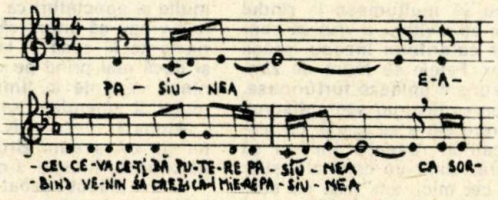
Din ziua aceea n-a mai umblat decît în costum, cu un surîs zvîrlit în colțul gurii, a învățat o mulțime de poezii, răspundea numai în versuri și citate, și-a schimbat numele, adăugînd și locul de naștere, adică O.N.I. de Jos, și a început să-și scrie memoriile. Și a tot scris pînă într-o altă zi, cînd i s-a rupt costumul, i s-a demolat casa și a murit.

Mircea DIACONU

Desene de Iurie Darie

literatura actorilor





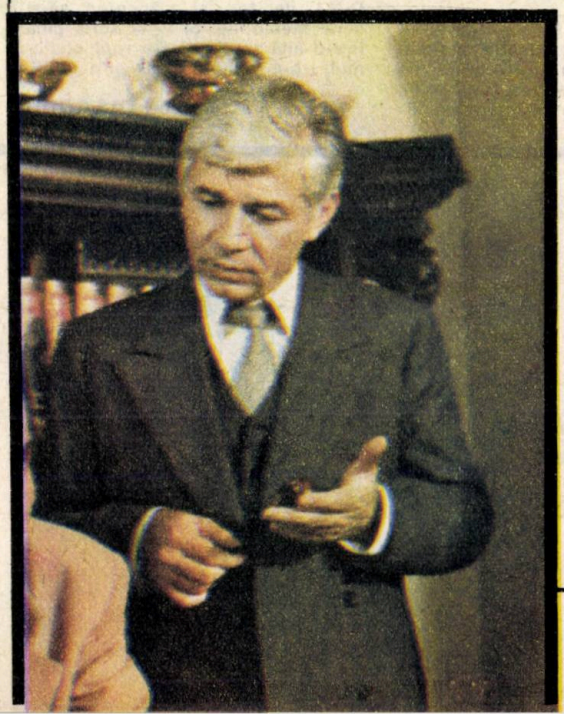
Pasiunea

Pasiunea,
E acel «ceva» ce-ți dă
putere
Ca sorbind venin să crezi
că-i miere
Să poți să-nfrîngi tot răul
din tine...
... Ce tărie...
Pasiunea,
Din omul laș face-un erou
Sau dintr-un geniu-un biet
nebun
Pasiunea,
Te poate face fericit
Sau din ce ești s-ajungi
nimic...
... Ce ironie...
Pasiunea,
Adesea-mparte-n două
lumea
Pasiunea,
Preschimbă dragostea în ură,
Pasiunea,
O scară ieri ți-a oferit
Ți-a smuls-o azi, te-ai
prăbușit.
... Ce glumă...
Pasiunea
Arde tot jur-împrejur
Dar tot ea face-apoi minuni.
Pasiunea
Naște din cenușă flori
Și tot ea le aruncă-apoi
Și tot așa,
Pe rînd,
Mereu,
Cobori și urci.
Așa cum vrea
Pasiunea.

Margareta PÎSLARU

În zori

Cel ce coboară
în zori,
printre statui,
grăbit
și la treabă;
Cel palid,
ca o speranță,
e ciobanul ucis
din baladă.
El vine
din noaptea
dormită-ntre brazi
alături
de oaia bolnavă.



Suflet dureros

Doamnă,
Suflet Dureros,
tînăr eram
nu frumos.

Amintire-ți
mai aduci;
cum ne așezam
de lungi;
Tu numărînd
stelele,
Eu ție, mărgelele;
Cîtă vreme
am fost
pereche
cailor
albiți de lună.
Doamnă tristă,
doamnă bună;
cade ploaie
de argint
peste patul
logodit;
cu nuiele
împletit,
cu nuiele
bici
de sub Pomul fără Griji:
Prin nuiele;
flori creștere
și din ramuri;
făcliere.
Doamnă,
Suflet Dureros,
bătrîn sînt,
doar mai mintos;
Amintirea
ne rămîie:
Aur
Argint
și Tămîie.

Ofelia

De-atît acoperis
de ape
ai să cobori;
Vei sta
o lume
printre pești
și flori.
Cînd am să vin,
cu ploaia
adunată-n pumni;
Tu,
nuferi să-mi întinzi
în loc de mîini.

Eu,
palid doar,
am să mă-mbrac
în foarte frac:

Adus
de păsări lungi
pe umeri.

Ștefan RADOF
din volumul
în curs de apariție
«Călărețul
cu șoim pe umăr»

Jurnal de vacanță

Am un talent deosebit de a-mi rata concediul. După ce un an întreg visez cu frenezie la fiecare zi a «vacanței», nu știu cum se face, dar cînd vine vremea să beneficiez de ea, se găsește întotdeauna ceva mai important de făcut. Primul concediu mi l-au luat turnările la filmul **Tudor Vladimirescu**, al doilea **Haiducii**, unul **Neamul Șoimăreștilor**, două **Dacii** și **Columna**, două **Mihai Viteazul**, unul **Ipu**, altul **Puterea și Adevărul**, iar restul mi-au fost răpite de Sergiu Nicolaescu, Alexandru Tatos și mulți alții.

Anul ăsta, în sfîrșit, am aranjat totul, am prevăzut și planificat totul, pentru ca să am certitudinea că voi fi cu siguranță liber. Mai mult decît atît, cum eu cred despre mine că sînt șmecher, mi-am zis:

«Un concediu de la Institut, unul de la teatru, fac două. Musai să prind măcar unul». Dar ca un făcut, cînd am luat concediu de la Institut, am plecat în turneu cu teatrul. Pînă la urmă am avut totuși noroc: am fost invitat la Festivalul cinematografic al tineretului de la Costinești. Așa că, în sfîrșit, m-am reîntîlnit cu Ea, cu vechea mea iubită care mi-a inspirat și întreținut cele mai nebune visuri ale adolescenței. De cîte ori mă întîlnesc cu Ea, mă copleșește un noian de simtăminte greu de mărturisit, pentru că se întrepătrund, se împletesc mîngîindu-se, contopindu-și gustul și aroma ca pînă la urmă să dea naștere unui simțămînt cu totul nou, care are din toate cîte ceva fără să semene cu niciunul.

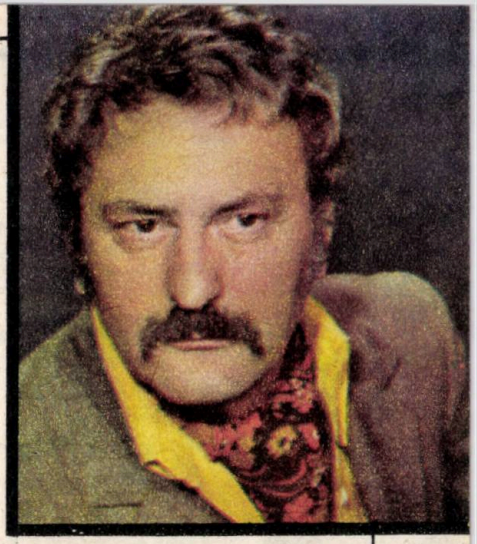
Ciudat acest sentiment pe care nici măcar nu pot să-l retrăiesc atunci cînd sînt departe de Ea. Numai aici, în amurg, admirîndu-i nemărginirea cenușie, iubindu-i dureros pustietatea îmbietoare, mă simt din nou copil, mă întîlnesc cu mine însumi peste care parcă n-au trecut anii, prăfuindu-mi tîmpla. Mă copleșește de fiecare dată cu aceeași putere, mă vrăjește de fiecare dată furîndu-mi privirile, sufletul și răsuflarea. Ce măreț spectacol al naturii este această linie orizontală care la infinit se arcuiește spre perfecțiune și căreia noi oamenii uimiți pînă în străfunduri nu i-am putut da nici măcar un nume. I-am zis pur și simplu... MARE.

Cu cîtă stăruință de milioane de ani ne cheamă și ne subjugă. Puține sînt bucuriile atît de profunde, de complexe și totuși atît de simple și firești, ca bucuria pe care o simți cînd te cuprinde între undele ei verzi, limpezi, unduitoare. Cît de îmbietoare sînt întinderile ei nesfîrșite, cît de misterioase adîncimile-i albastre. Cîtă neliniște strecoară în ființa noastră furtunile ei. Nu există nimic pe lume care să te facă să înțelegi mai îndeaproape veșnicia ca tălăzuirea fără sfîrșit a valurilor ei, care macină cu răbdare crestele semețe așternîndu-le pulbere pe faleze.

Cîtă imensă putere de atracție, de seducție, de subjugare există în fiecare strop al ei. Privind-o îndelung, pînă la uitare, mi-a încolțit un gînd năstrușnic care mi se pare din ce în ce mai logic. Această liniște majestuoasă, căreia îi bănuiești și presimți adîncimile și clocotirile, seamănă nefiresc de mult cu teatrul, sau mai cinstit spus, teatrul seamănă nefiresc de mult cu acest măreț fenomen al naturii. Poate că nu întîmplător grecii și romanii își construiau deseori amfiteatrele pe malul mării. Nu poate fi întîmplător faptul că teatrul lui Shakespeare are aceeași profunzime străvezie.

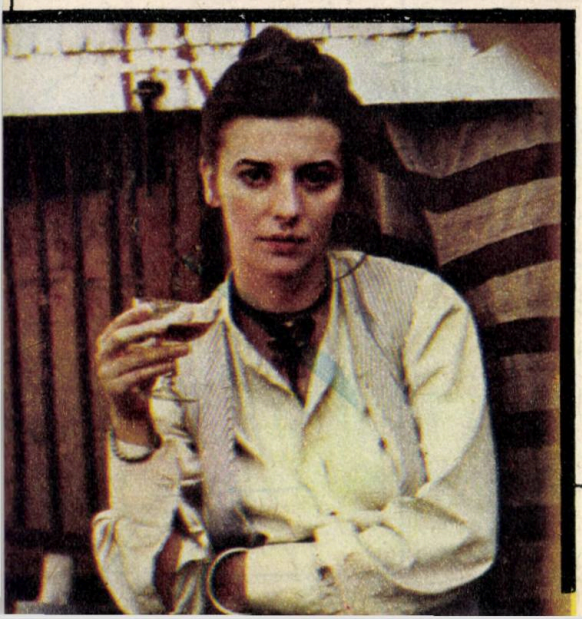
Simt cu tărie din toate fibrele ființei mele că trebuie făcut totul, dar absolut totul, pentru ca teatrul și filmul să capete ceva din puterea de fascinație hipnotică pe care o degajă în amurg nemărginirea misterioasă și plină de promisiuni a Mării...

Amza PELLEA



Un cîine va schelălăi

Măturătoarele știu tot.
Strîng orașul cu grijă în coșuri



Eu și cu cei de o vîrstă cu mine
măsurăm șoseaua.

La fiecare sută de metri
înfigem o piatră cu numele nostru
al părinților noștri, al părinților
părinților noștri, pomenind cursa lor
pînă la ultimul kilometru,
gîfîiala și chinul lor pînă în clipa
nașterii noastre și trecerii noastre
gîfîind, un pas mai departe.

Eu și cu cei de vîrsta mea
măsurăm șoseaua șerpuind pînă la moarte.

Noi, următorii în toate.
Cu acest sentiment fără eșec.
fiecare trăgînd un glonț precis
într-un piept de pasăre albă
va marca visul lui de victorie
sfîrșitul lui de zbor
anchilozarea perfectă-ntre pietre.
Un cîine va schelălăi cuvinte sfinte ca:
mamă, dumnezeu, speranță
și ceilalți se vor gîndi la ei și la toate acestea.
Știu totul pe dinafară!...

Ioana CRĂCIUNESCU

Actorul și țăranul

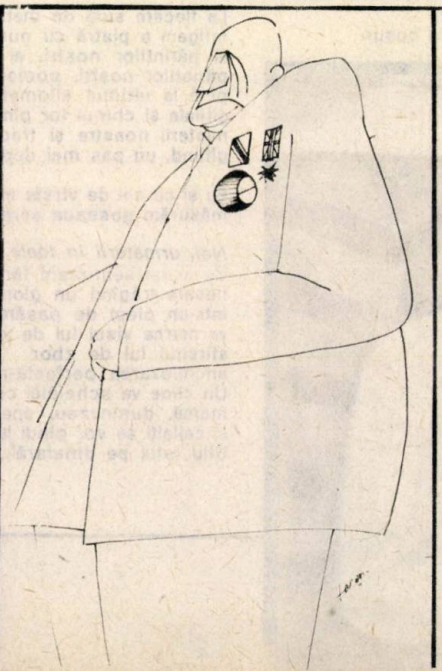
De multe ori,
În lume
Ne sînt apreciate
Doar meritele false,
Și nimeni
Nu le vede
Pe cele-adevărate.

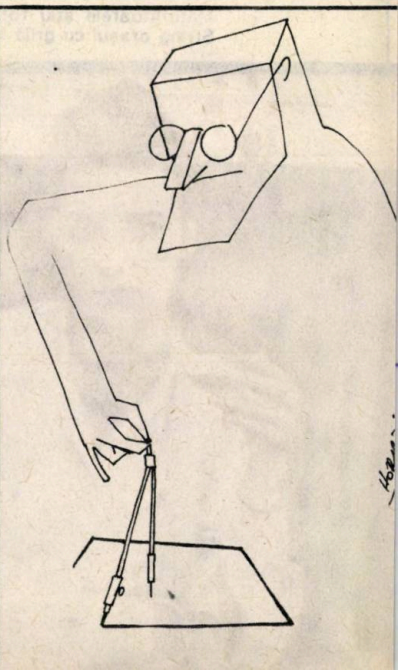
*

La un teatru
mare,
Cu mii de spectatori
Se prezenta o piesă,
De-o trupă
De actori.
Un măscărici,
Ce adesea
A fost aplaudat,
Către sfîrșitul piesei
(spre a face senzație)
A vrut
C-un număr nou
Să-ncheie
Acea reprezentație.
Și așezat în scenă
Cu mantia peste el,
Începe să guițe
Exact
Ca un purcel.
Atît de bine
Actorul
Purcelu-a imitat,
Că publicul din sală,
L-a strigat:
— Să-și scuture mantaua,
Să-i cadă de pe spate!
(crezînd că-n ea ascunde,
un purceluș de lapte.)
Actorul
Face-ntocmai
Ce admiratori-i cer,
Dar nu era-n hlamida-i
Nici urmă de purcel.
Explozii de ovații
În sală, atunci, răsună —
Extaziată
Lumea n-aplaudă
Ci... tună.
Un țăran
Ce asista
La reprezentație,
S-a minunat în sine
De atîta admirație.
— Oameni buni!?!
(el zice)
— Mă miră că vă place
Măscăriciul
Acesta,
Ce nici doi bani nu face!
Eu pot să guiț
Ca porcul
Mai bine decît el.
Și dacă vreți
Dovada,
Să-v-adunați la fel
Aici
Chiar mîine seară,
Ca să vedeți
Cum dînsul
Rămîne de ocară.
A doua zi,
Un număr mai mare
De oameni
La teatru,
S-a întîmplat să vie.
Nu atît cît să-l vadă
Pe țăran
Ce știe;
Cît mai ales
Să-l fluiere,
Să-și bată joc de el.
(Uitasem să vă spun,
că-actorul măscărici
era foarte cunoscut
și apreciat
aici.)
Făcîndu-și numărul,
La fel cu o zi-nainte,
Măscăriciul
A fost aplaudat
Și mai fierbinte.
Țăranul
Se așeză și el jos;
Își trage repede
Mantaua peste față,
Și-ncepe să ciupească
De urechi
Un purceluș,
Pe care-l ținea
În brațe.
Deși
Purcelul guița cumplit,
Lumea,
Tot pe actor
în slavă-l ridica...
Iar
Pe țăran,
L-a huiduit.
Acesta însă a scos
Purcelul
De sub braț
Și le-a strigat:
— Bine mai știți să judecați!
Voi l-ați aplaudat
Numai pe el...!
Dar
Nu m-ați fluierat pe mine...
Ci... pe el!

Dorel VIȘAN

Tăușeni, septembrie 1967



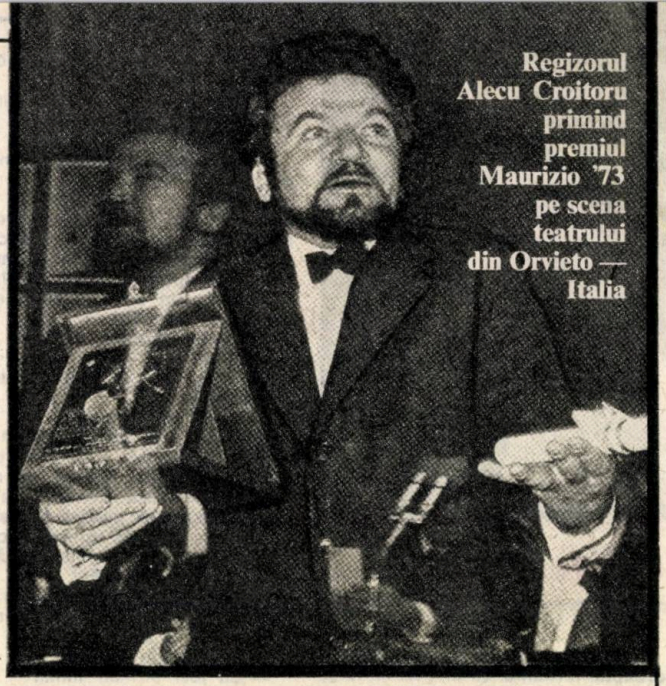


...Spunea mama cosînd o pernă...

De la bunica învățasem rostul
Ca-n casa pernei să nu uit a pune
Un fulg de pasăre frumoasă, cîntătoare
Ușor să fie somnul la prunci și la oricine.

De mă vedeți în fiecare dimineață
Ducînd pe umeri noaptea, cît de grea,
E pentru că aștept de sub pădure
Să prind în palme fulgi de turturea,

Ca să-i împart în tot atîtea perne
Punînd și-un strop de suflet de la mine,
Frînturi de cîntec, leagăne și vise,
Ușor să fie somnul la prunci și la oricine.
Și dacă poate-odată vă e pernă
Pămîntul, trunchiul, iarba din coline,
Să știți că eu strîng fulgi de păsărele
Ușor să fie somnul la prunci și la oricine.



Regizorul Alecu Croitoru primind premiul Maurizio '73 pe scena teatrului din Orvieto — Italia

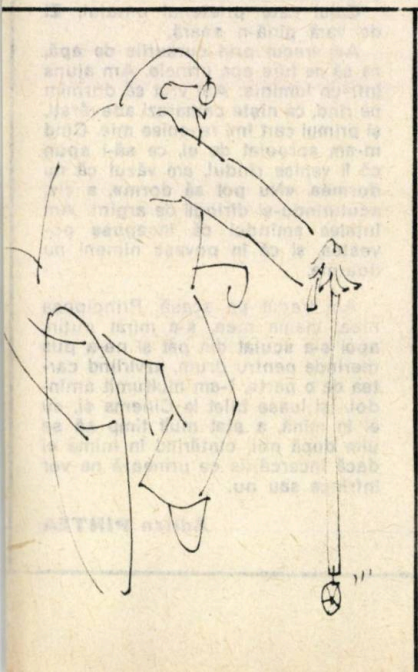
Soarele, cînd e obosit

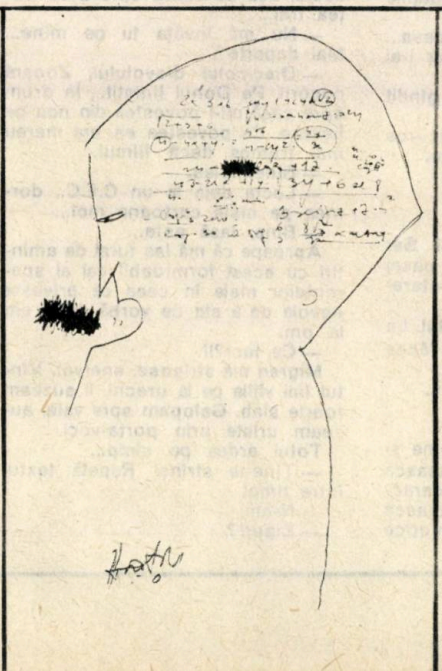
S-au întîlnit la răscruce
vîntul,
apa,
țărîna.
Neștiind încotro s-o apuce,
S-au sucit în vîrtej,
Și-au început să urce
Cum urcă un vrej.
Pe-al patrulea drum,
cobora o bucată de soare
din întinsul înalt.
Îi venise sorocul
să semene cald
pe răzoare.
— Încotro frate vîntule
și soră țărînă și apă?
Către unde în sus
vă duce cărarea?
— Sîntem mînați de Eol,
să dăm lumii ocol
și să intrăm într-un nume.

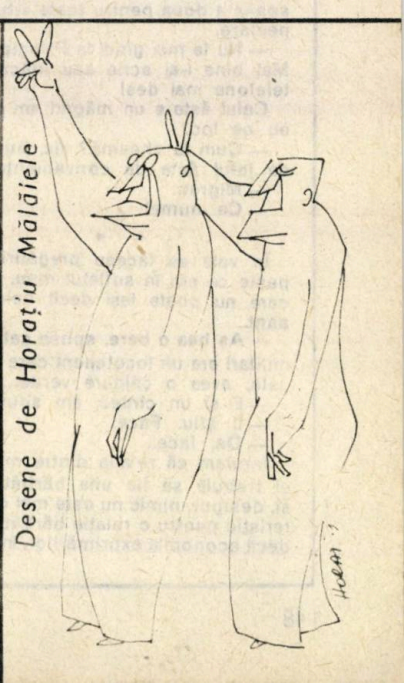
Atunci, bucata de soare,
a venit între apă,
între țărînă și vînt,
brațele și le-au împreunat
și-au început a urca.

Și-au urcat, au urcat, au urcat
într-o Coloană fără sfîrșit,
să aibă pe ce hodini soarele,
cînd e obosit.

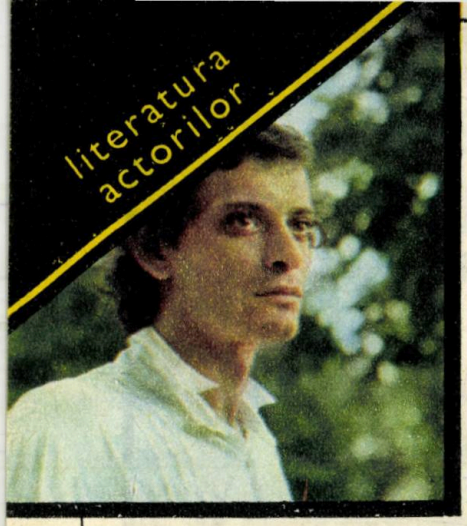
Alecu CROITORU







Desene de Horațiu Mălăiele



Cal de cinema

Iată-l!

Răscolind pămîntul cu copita dreaptă, fornăind, cu pieptul lui larg, împingînd cîmpul spre bălți...

Fac o reverență ironică, îmi amintesc un cîntecel aproape voios, mai fac ce mai fac o vreme, în dreapta și în stînga, și gata! Lume dragă și vastă, uite-așa mă pomenii încălecînd!

— Măi, calule, zic eu, cuprins de melancolie subită care urmează fricii, cum te-o fi chemînd pe tine, prietene?

— Ai chef de vorbă! mi-o întoarse calul. — Da' ai puțin curaj nu pot sa zic...

— Pentru ce, vă rog?! am bolborosit eu, adresîndu-mă respectuos cu persoana a doua, așa cum învățasem. Mama mea, supranumită de mine Principesa, pentru că vara doarme mult, citește și fumează în vîrful patului, mi-a recomandat persoana a doua pentru toate situațiile neclare.

— Nu te mai gîndi la Principesa... Mai bine i-ai scrie sau măcar i-ai telefona mai des!

Calul ăsta e un măgar! am gîndit eu pe loc.

— Cum te cheamă? zic, bucuros de jaful ăsta de convenience.

— Migren.

— Ce nume!

* * *

În vale se făceau pregătiri. Sar peste ce era în sufletul meu, pasaj care nu poate ieși decît neinteresant.

— Aș bea o bere, spuse calul. La militari era un locotenent care făcea asta, avea o căldare verde...

— E și un cîntec, am spus.

— Îl știu. Face.

— Da, face...

Intuiam că relația dintre mine și el trebuie să fie una bărbătească și, desigur, nimic nu este mai caracteristic pentru o relație bărbătească decît economia exprimărilor, în orice situație. Ce mai, cîtă economie, atîta bărbăție!

Fiind călare, am avut un gînd:

— Pot să-ți dau pinteni?

— Normal.

— Mă gîndeam că de vreme ce ne putem vorbi...

— Să nu le amestecăm! Ce este, este, ce trebuie — trebuie, regnul animal este dăruit de natură cu un înțelept handicap, unu plus unu fac doi, altfel totul se duce de rîpă!

— Bine, am spus, emoționat de claritatea judecății.

Și dădui pinteni ciudatei mele cunoștințe.

Un trap ușor, elegant, clătinînd perspectiva.

— Începi să înțelegi...

Veni spre noi un omuleț bărbos, extrem de agitat, vîrît cu forța într-un pulover gri. Dădea din mîini.

— Vii pe buza dealului, te uiți, privire tristă! dai pinteni și pleci ca și cum ai vrea să iei totul de la capăt! Clar? Nu treci de roata de căruță, că ieși din cadru! Fă!

Calul rîse. Am rîs și eu, cu rîsul meu preocupat, de începător.

— Ai tăi ce zic?

— Despre ce?

— Că joci într-un film...

— A, cred că se bucură!...

— Cred și eu. E o mare fericire pentru un părinte.

— Mama, mai ales. Principesa...

— Sentimentală?

— Foc.

— Lecturi romantice, tristeți inexplicabile de cîteva ori pe an, privit mult afară cînd plouă?

— Îngrozitor de exact!

— Filmele?

— 1952, în dimineața cînd au exmatriculat-o pentru că iubise prostește, a ieșit clătinîndu-se din liceu și a umblat pe străzi. În cele din urmă s-a hotărît și am plecat amîndoi la film.

— Ce film?

— «Al 41-lea». A plîns mult.

— Da, mi-amintesc...

— Puțin prea patetic. Dar în anii aceia, așa se spera spre a se putea trăi...

— Nu mă învăța tu pe mine... Mai departe?

— Discipolul diavolului, Zboară cocorii, Pe Donul liniștit... În drum spre casă, mi-l povestea din nou pe fiecare. Ce povestea ea, era mereu mai frumos decît filmul.

— Bineînțeles.

— Lucra deja la un C.E.C., dormea pe niște cartoane moi...

— Bine, lasă asta...

Aproape că mă las furat de amintiri cu acest formidabil cal al speranțelor mele în ceea ce privește nevoia de a sta de vorbă de la om la om.

— Ce faci?!!

Migren mă strigase, enervat. Vîntul îmi vîjîia pe la urechi, îl auzeam foarte slab. Galopam spre vale, auzeam urlete prin porta-voci.

Totul ardea pe cîmp...

— Ține-te strîns! Repetă textul între timp!

— N-am!

— Sigur!?

— Daaaa! strigam, bucuros de vînt!

Și doar îmi pregătisem totul! Privirea tristă, strînsul acela al buzelor, care precede îndeobște o mare hotărîre, pe urmă, ceața din ochi care hotărăște fără dubii începerea unei vieți noi! Totul ca la carte! Atunci, ce s-a întîmplat?!? Cine, din familia mea de oameni simpli, mi-a dat darul ăsta boieresc de a rata totul în ultima clipă?!

Una peste alta, am trecut prin fața aparatului de filmat ca vîntul! Ce-o fi înregistrat pelicula? Galopam prin cîmpul curat și pustiu, luîndu-mi în sinea mea rămas bun de la toate!

— De unde știi toate astea? îmi întrebai calul. De Principesa, de «Al 41-lea», și de celelalte...?

— Ei? asta-i acuma! făcu el în loc de răspuns.

În ochii lui Migren sclipea ceva.

Am înțeles repede și am dat pinteni.

Dealtfel nici nu mai era timp!

În zare, apăruseră două taxiuri, un microbuz, un autocar, unsprezece cascadori cu săbiile în vînt, două machioze care de fapt ar fi vrut să plece acasă, o secretară de platou care alerga cîtind «Săptămîna», vînători, figuranți, directori și consultanți, și mai ales, un grup lărgit de cinefili, pe ale căror chipuri se citea, chiar la distanța aceea, o indignare atroce! Cinefilii, se știe, sînt de obicei, colerici!

O urmărire în toată regula! Ca-n filme!

* * *

Zi de vară pînă-n seară.

— Ai văzut ce bine că am aruncat pieptenele? zic eu, pe gînduri.

— N-ai aruncat nici un pieptene, lasă prostiile...

— Am aruncat, insist eu ușor, și toată viața aveam să fiu convins că așa a fost.

Că a crescut o pădure pînă la cer și pe urmă am scăpat.

Calul este prietenul omului. Zi de vară pînă-n seară.

Am trecut prin cursurile de apă, ca să ne fure apa urmele. Am ajuns într-un luminiș. Am vrut să dormim pe rînd, ca niște camarazi adevărați, și primul cart îmi revenise mie. Cînd m-am apropiat de el, ca să-i spun că îi venise rîndul, am văzut că nu dormea. «Nu pot să dorm», a zis, scuturîndu-și dîrlogii de argint. Am înțeles amîndoi că începuse povestea, și că în povești nimeni nu doarme.

Am trecut pe acasă. Principesa mea, mama mea, s-a mirat puțin, apoi s-a sculat din pat și ne-a pus merinde pentru drum, azvîrlind cartea de o parte. I-am mulțumit amîndoi. Își luase bilet la Cinema și, cu el în mînă, a stat mult timp să se uite după noi, cîntărind în inima ei dacă încercările ce urmează ne vor înfrînge sau nu.

Adrian PINTEA

Scrisoare de peste mări și țări

Stimată redacție,

După cum bine aprecia Magazinul estival «Cinema» 1980, o bună parte a preocupărilor mele cinematografice din ultimii ani am consacrat-o filmelor despre oamenii mării. **Cursa de probă** și serialul tv. **Călătorie peste mări și țări** în 1978, **Linia maritimă Galați-Osaka, Incendiu la Forepeak** și **Inscripții pe albastrul mărilor** în 1979 sînt urmate acum de filmul **Viața între două valuri** pentru care m-am ambarcat împreună cu operatorul Vasile Mănăstireanu pe cargoul de 4800 tDW «Slănic» pe ruta Constanța — St. Nazaire — Immingham-Rotterdam-Anvers...

Știind că oricînd vă bucură micile și marile noastre succese sper să vă facă plăcere să primiți urări de bine de pe aceste îndepărtate țărmuri de la doi vechi cineaști deveniți ad-hoc oameni ai mării, împărtășind ceas cu ceas, zi cu zi, pe soare și pe furtună, soarta eroilor filmului lor.

Pe punte uneori aparatul de filmat este înlocuit cu stiloul pentru a face însemnări și (de ce nu?) pentru a scrie versuri. Poate voi publica cîndva un volum intitulat «Departe de țărm», rod al vibrațiilor smulse în nopți fără popas trăite de-a lungul celor trei călătorii pe mările și oceanele lumii.

Trimit redacției revistei «Cinema» această ultimă pagină definitivată în orele de adăpost în Golf de Corcubion lîngă farul de la Cap Finisterre, înainte ca nava să pornească spre furioasa și mult temuta de marinari zonă Biscaya. Mi-ar face o mare plăcere să văd aceste versuri, la întoarcere, tipărite în revista celor care urmăresc preocupările cineaștilor români.

Cu deosebit respect,
Pompiliu GÎLMEANU
Cap Finisterre

Încerc...

Încerc să cred că vîntu acesta bate
Cu dorul rupt din valuri mai presus
Decît pot duce visurile toate
Pe-un drum de soare fără de apus.

Încerc să port cununile de sare
Și pescărușii să-mi vînture prin păr,
Să-nchin poeme celor ce pe mare
Învîng furtuni pe-un drum de adevăr

Încerc s-adun pe brațe flori de ape
Și să topesc urgiile din val,
Ca oamenii să-mi fie mai aproape
Voi pune-un far pe fiecare mal.

Încerc să ar ogorul de oceane
Cu plugul provei mele-n lung și-n lat,
Ca un țăran pornit prin bărăgane
Să-și facă toamna norma la arat.

Încerc să-nscriu pe-naltele catarge
Vibrații smulse-n nopți fără popas
Să mă topesc în valul care-mi sparge
Din univers odihna unui ceas...

Încerc să-not din greu pe paralele,
În cuib de nori să-mi fac în nopți culcuș —
Vioară-i marea sub manta de stele,
Iar nava mea sub ceru-nalt arcuș.

Încerc să dau din ochii mei lumină,
Din brațul meu puteri fără sfîrșit,
Acelor prunci ce vor cu noi să vină
Să-nvețe — al mării murmur infinit.

octombrie 1980

La oază

Cît ține întinderea toată
Întregul cuprins
În jurul oazei mele s-a strîns,
Ca o centură de tăcere în piatră.
La gura sobei de mult
Stau între veghe și vis
Al liniștei cîntec ascult.
Și iată deodată
În jarul din vatră
S-aprinde Olimpul
Pentru a cîtea oară,
Luminîndu-ți chipul
Pîlpîiri de pară
Mi-te-aduc în gînd?
Cît ai stat și cînd
Ai plecat nu știu.
E noapte tîrziu.
Cărbunii pe rînd
S-au topit în scrum
Cenușă-s și fum
Visele... Olimpului.
În noapte tîrziu
Sînt singur demult.
Al liniștei geamăt ascult
Și-aud cum picură timpul.

Credeam

Credeam,
Că visele-mi s-au dus
Arzînd, cu norii în apus
Cînd se aprind în pară.
Dar, iată, iarăși mă-mpresoară
Povești ce-au fost odinioară
Al vieții mele trunchi și ram.
Credeam,
Că dorul meu nu-i de aflat
Demult, demult mi-a fost răpit
Și-n hăuri spulberat,
În alte galaxii s-a rătăcit.

De unde mi-l aduci tu iară?
Cînd l-ai găsit?
Nu pot să cred.
De ești ursita mea cea bună,
Să nu mi-l dai, chiar de te rog
Să nu mi-l dai că iar îl pierd.
Ține-l zălog
Și fă-ți din el cunună.

Colindă pentru Chira-Chiralina

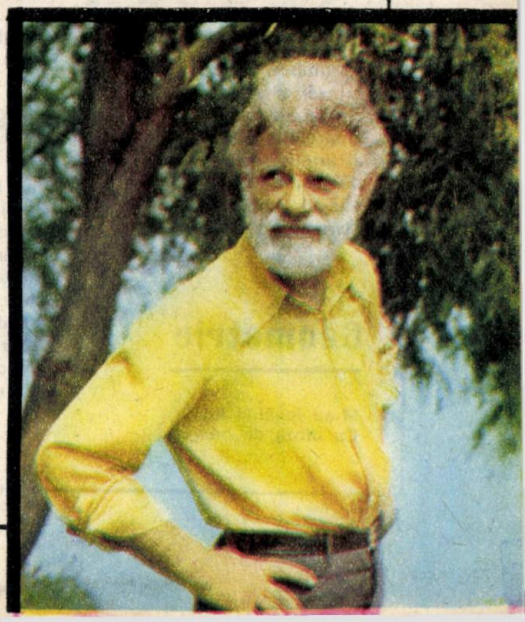
În fiecare seară de Crăciun
La geamul tău va poposi o stea
Pe care numai tu o vei vedea.

Atunci să știi că-i sufletul meu bun
Venit să-ți cînte în seara de ajun
Colinde neștiute pînă acum.

Și cum tu lîngă altul vei zîmbi
Înconjurată vesel de copii
Afar-de tine nimeni nu va ști

Cînd de pe geamul tău cu flori de ger,
În ale îngerilor murmur «Lerui-ler»
Un fir de jar se va sui spre cer.

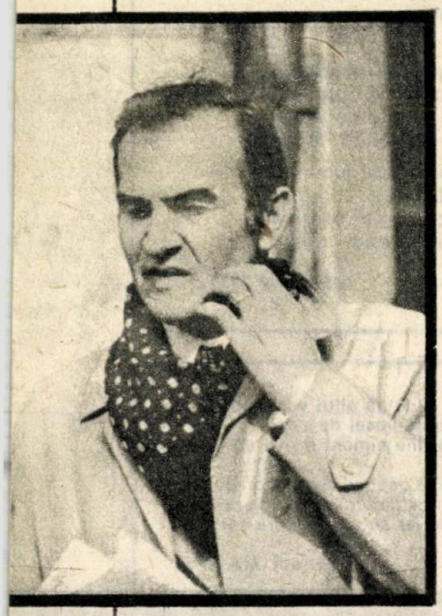
Ernest MAFTEI



literatura actorilor

Steaua pămîntului

Te-arunci în aer
cu grijă de soare
și soarele te arde
și-ți dă durere,
dar rămîi în aer
cu aripile-n vînt
privind către pămînt
ce-l vezi departe
pustiu și greu
ce-atîrnă în văzduh.



cu umbre, cu lumini,
cu văi și stînci
ce bat ca inima.
Soarele te arde
și aripile ți se-nmoaie,
dar rămîi în aer
păzind pămîntul.
Așa ajungi stea.

Geometrie

M-au învăluit liniile
Ca pînza de păianjen.
M-au înconjurat grilele
Ca istoria dintr-un vechi catren,
De-a lungul și de-a latul
Corpului meu adormit.
Nu-mi simt căderea pe patul
De cîmp, de pădure sfințit —
Vreau cuburi, vreau spații,
Vreau stele, vreau constelații
Vreau să mă părăsească liniile
Ce m-au înconjurat ca grilele.

Amfora

De ce să-ngrop trecutul
Cînd El e lîngă mine,
Cu același chip
Cu aceeași fire,
Cu brazde mai adînci,
Cu vise reci
Ca-ntr-o amforă de lut
Pe care lut s-a așternut;
Îngrămădiți și zgribuliți
Ne-ngrămădim și ne iubim striviți
Și amfora ne apără de ploi
Legîndu-ne pe noi cu noi,
Cum ar fi vrut să fie în trecut
Dar voi n-ați vrut.
De-aceea plîng lîngă morminte
Fără de glas, fără cuvinte...

Așa s-a născut și Atlas

Nimic nu e mai greu
Decît să taci.
Taci, pentru că este greu sà vorbești
Și să cutremuri pămîntul
Păzește-ți pămîntul și taci
Purtîndu-i greutatea-n spate

în ghilimele

Stau în drumul zării
Mîngîi valul mării:
E vaet, e scîncet, e durere,
E geamăt de nu se mai cere,
Este apă, pămînt și nisip,
Este ceva ce nu are chip,
Este dor și este jale-adîncă,
A cărui val malul nu-l ajunge încă
Este durerea zilei mele,
Ce vreu, nu vreau, mi-o pun în ghilimele

Emanoil PETRUT

Cînd cinefilii s

Scenariu

„Pe deal, ploua... atunci!"

(varianta nr. 1 pentru timp călduros)

Cinema

O zi cu soare... fără intemperii! Pe deal, un grup format așteaptă să se formeze... restul! Un cal paște... altul mănîncă din traistă și trage cu urechea! În prim plan, cîțiva fluturi zboară de la stînga spre dreapta (să fie dirijați așa, și nu invers). În planul depărtat, un greier cîntă fals! Figuranții stau de vorbă încurcați; soldați, țărani, turci, cai, tunuri și cascadori! Toată lumea e gata, doar regizorul care strigă: «Motor!» la filmul «Pe deal, ploua... atunci»... lipsește!

Se face din ce în ce mai cald... Calul pleacă să bea apă și cîteva muște îl însoțesc (nu toate, să rămînă 5—6 și lîngă cel de mănîncă salam). Cei în șubă înjură în gînd, că pe deal nu e decît un copac și în umbra lui, stau aparatele! Deși, oricum n-ar ajunge pentru cei 200 de oameni (fiind vorba de o superproducție).

Între timp, mai urcă niște grade și unul din cei cu șubă își dă jos căciula, și privește fix în aparat, gata să-l înfrunte. Nu dă însă semne de supărare și alții îl imită. Unul cu barbă și-o scoate, zicînd că moare de cald, pînă moare în scenariu. (E unul din țăranii omorîți pe deal). În zece minute, toți rămîn în maiou și-s mai fericiți, ca pe nici o altă căldură. Deodată, de pe deal văd cum urcă-n vale un ARO de teren și încep să se îmbrace la loc... Machiorul țipă: «Îmi dau demisia! Fir-ar să fie...», dar nimeni nu i-o ia... și el își vede mai departe de încondeiat, de mustăți, de bărbi, de etc.

ARO cîștigă teren și dealul se agită în aerul fierbinte. Într-o traistă un ou pocnește, altul face la fel, fără traistă! Unul care a venit să privească cu tractorul, l-a găsit topit și vrea să-l impute cuiva! I se explică cum: acțiunea se petrece pe la 18...

debut în cineumor

și ce nu era atunci, nu poate apărea acum... În schimb, e întrebat ce căuta el pe deal? Răspunde (ca pe apă) că benzina a strîns-o picătură cu picătură din cîmpie, ca să vină pe deal. (ARO-ul să-i lase să dialogheze pînă la ultimul cuvînt, să nu suie decît în deal).

Ajuns aici să oprească și din el să coboare două persoane, plus șoferul, care cere ceva de băut...

— Acum știu ce urmează... Regizorul s-a îmbolnăvit și filmarea se amînă!

— Nu, e sănătos, dar le trimite vorbă că, dacă nu plouă, filmul «Pe deal, ploua... atunci!» nu intră în actualitate! Așa că filmările se amînă pînă la prima ploaie.

În pîlnie se aude: «Fluturii sînt liberi! În același timp, coloana sonoră atacă aria «Fluturaș iarăși ai aripioare!» și pe marele ecran apare

«Sfîrșitul primei părți»

„Pe deal, era soare... atunci!

(varianta nr. 2... pentru timp răcoros)

O zi cu precipitații... fără soare! Un grup plouat așteaptă să plouă și restul! Un cal se preface că paște, altul mănîncă din traistă! În prim plan, cîțiva cocori zboară aiurea! În planul îndepărtat, nici unul greiere nu-i arde de cîntat, indiferent cum! Figuranții, udați bine, stau de vorbă încurcați; soldați, țărani, turci, cai și etc.! Toată lumea tremură și așteaptă, doar regizorul care strigă: «Motor!» la filmul «Pe deal, era soare... atunci!»... lipsește!

Se face din ce în ce mai frig... Calul pleacă să se încălzească și cîțiva se duc să-i arate drumul, nu toți, să rămînă 5—6, mai robuști. Cei mai subțiri înjură în gînd că pe deal e un singur foc și în jurul său încap doar... Oricum însă focul n-ar ajunge la cei 200 de oameni (fiind vorba de o superproducție).

Între timp mai coboară niște grade și unul îmbrăcat subțire își trage un tricou gros și privește fix în aparat gata să-l înfrunte... Nu dă însă semne de supărare și alții îl imită... Unul cu calviție își pune căciula, zicînd că moare de frig, pînă moare în scenariu! (E unul din țăranii omoriți pe deal). În zece minute toți îl imită și-s fericiți, ca pe nici o altă ploaie. Deodată, de pe deal văd cum urcă-n vale un ARO de teren și încep să se dezbrace pe loc. Machiorul țipă: «Îmi dau demisia! Fir-ar să fie...! dar nimeni nu i-o ia... și el continuă să spele și să pună la loc ce-a mîzgălit ploaia! Dealul clănțăne de frig și ARO cîștigă teren. Într-o traistă un ou înoată «fluture», altul face la fel, fără traistă! Unuia care a venit cu Mobra să privească, i se dau primele ajutoare să plece, pentru că: acțiunea se petrece prin 18... și atunci, tot ce nu e cal natur, nu poate apărea acum pe deal. (ARO-ul să-și regleze deplasarea pînă acesta pricepe).

Ajuns aici, să se oprească și din el să coboare două persoane cu umbrele și șoferul fără, dar să ceară ceva de băut.

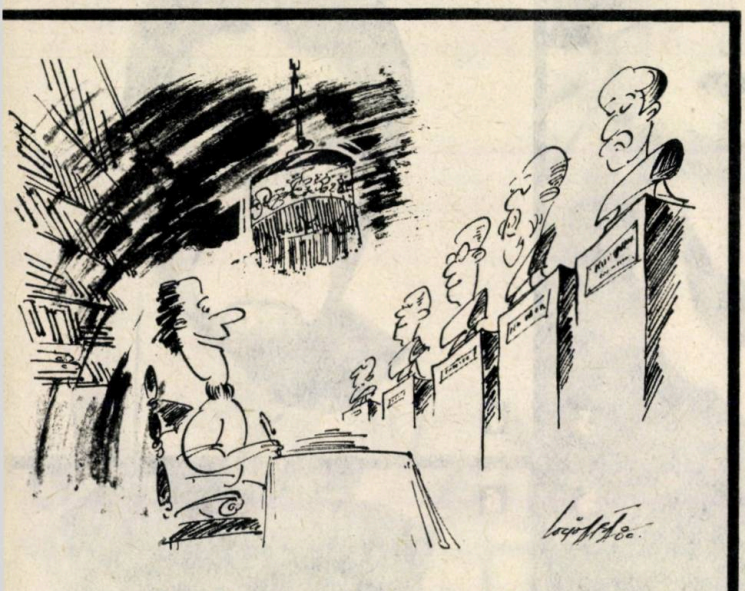
— Acum știu ce urmează. Regizorul le trimite vorbă că, dacă plouă, filmul «Pe deal, era soare... atunci!» iese din actualitate! Așa că filmările se amînă pînă...

— Nici vorbă! Nu e sănătos că a cam răcit și filmarea se amînă pînă... iese soarele!

În pîlnie, se aude: «Cocorii sînt liberi!», în timp ce coloana sonoră atacă: «Sboară cocorii...» pe ecranul cinemascop apare

«Sfîrșitul părții a doua!»

Gabriela IADEȘ



Las'că vă ecranizez eu pe toți!

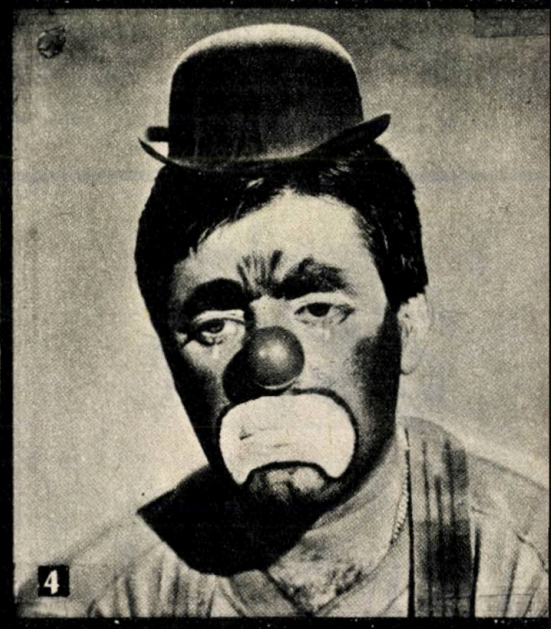
Caricatură de arh. Ștefan Cocioabă

Ghiciți cine se ascunde sub mască?

1

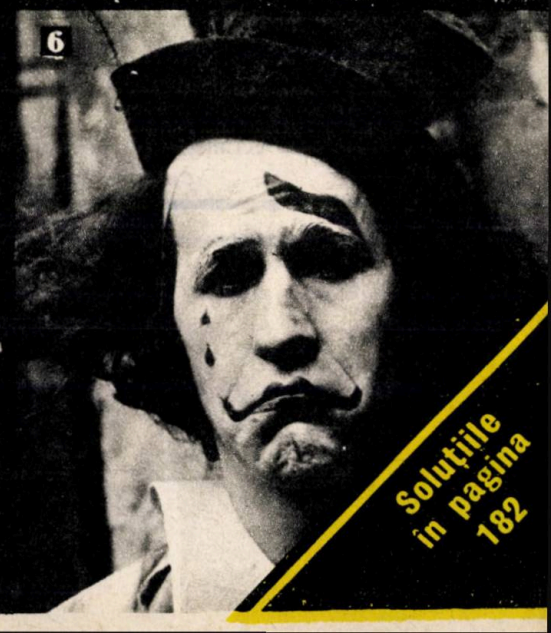
2

3


4

5

6



Soluțiile în pagina 182

fețele timpului: actorul

Omul care a văzut moartea

Humphrey Bogart: un actor al tăcerilor și al duelului de priviri

Cinema

O recunosc cu orice risc: sînt unul dintre admiratorii «înrăiți» ai lui **Humphrey Bogart**, deținător al unui singur Oscar (în 1952), deși merita, după umila mea părere, cel puțin vreo patru.

Humphrey Bogart, omul care a văzut moartea de nu știu cîte ori în filmele în care nu juca, trăia!

Un specialist, André Bazin a scris despre el, negru pe alb, că e: «omul care vine de după împlinirea destinului», iar un cunoscut romancier american al anilor '40 scria despre personajele întruchipate de Bogart (parafrazîndu-l cu voie sau fără voie pe La Bruyère) că cei mai mulți dintre oamenii carora le dă viață ei pe ecran își folosesc o parte din viață, pentru a și-o face nefericită pe cealaltă, ori chiar pentru a și-o distruge.

Dacă ne vom reaminti filmografia fermecătorului Bogart, lucrurile, ce-i drept, stau cam așa. Să luăm **Pădurea împietrită, Legiunea neagră, Comoara din Sierra Madre, A avea și a nu avea** (după Hemingway) **Revolta de pe Caine** ori **În umbra prohibiției** și să vedem că «rebelul disperat», «îngerul cu fața murdară», Humphrey Bogart, exprimă o lume, o mentalitate, o soartă necruțătoare.

Actor cu majusculă virilă, Bogart nu și-a îngăduit nimic teatral sau operetistic în joc, intrînd în pielea personajelor pînă la o dureroasă identificare cu ele. Astrul tutelar al eroilor săi era mereu negru.

Sub pălăria trasă pînă la limita ochilor tăioși, eroii întruchipați de Bogart **simțeau** o suferință grea, obscură și statornică de care încercau să se elibereze ucigînd sau fiind uciși.

Produs al unei lumi de «vinovați fără vină», eroul jucat de Bogart e pîndit, cînd de bucurii succesive, cînd de catastrofe succesive și marcat, continuu, de presimțirea sfîrșitului.

Humphrey Bogart a fost și a rămas unul dintre marii actori ai tăcerilor și ai duelului de priviri. Seducător în ciuda ușorului său prognatism și a unor trăsături convenționale, cu evidență comune, Bogart fascinează și azi prin **arta sa de a tăcea și a privi**. Amintiți-vi-l în **Șoimul maltez**, în **Regina africană**, în **Casablanca**, mai ales.

Tăcerea lui Bogart putea să prevină, să amenințe, să țipe, să panseze sufletele. Privirea lui Bogart putea fi sceptică, tandră, ironică, strălucitoare ca aurul sau tăioasă ca o lamă de brici englezesc, dar mai ales în **Casablanca** (de ce n-o fi primit un **Oscar** pentru rolul de acolo?), inimitabila uitătură a lui Bogart pare să spună: «așa e... așa stau întotdeauna lucrurile... Fără suferință și sacrificiu nu există viață cu adevărat... Acolo unde nu e și suferință nu e deloc omul!»

Aduceți-vă aminte și de privirea lui din **Șoimul maltez**. Nu era pur și simplu o privire schilă, era chiar ideea de privire, e o rază laser, o schijă de crini, un șoc electric, o predestinare.

Bogart e, dacă nu mă înșel, omul care a văzut moartea cel mai des pe ecran.

El dădea viață unor eroi tragici în exterior și ciudat de împăcați cu destinul în interior, sfărîmați de anarhismul zoologic, de anarhismul gangsteresc și bănesc al unei lumi semănînd cu o pădure împietrită.

Bogart n-a fost un actor, a fost chiar Actorul, fiindcă era mai ales Omul. Tocmai de aceea i-am dorit lui Bogart un rol pe care nu l-a interpretat niciodată: misionar într-o leprozerie africană. Dar i-a fost dat lui Bogart ca în filmele sale să nu doarmă pe un pat moale, ci pe unul de revolver, ca și cum moartea n-ar fi decît o glumă proastă.

Dan MUTAȘCU

În filmele sale n-a dormit niciodată pe un pat moale. Ci mereu pe unul de revolver (cu Lauren Bacall)

ALM. CINEMA C8

mari cineaşti

Ford, dar nu cel cu maşina ci... cel cu...

Autorul cărţii: Andrew Sinclair

Cinema

Semnatar a cîtorva serioase lucrări de istorie, scoţian de origine şi posesor al celor mai înalte distincţii universitare, la Cambridge, Andrew Sinclair s-a lăsat, la un moment dat, pradă unei adevărate pasiuni pentru cinema. Şi-a creat o mică editură consacrată cărţilor despre cea de a 7-a artă. A lucrat şi la adaptarea poemului «Calea Lactee» de Dylan Thomas, după care s-a făcut film. Printre monografiile cinematografice scrise de Sinclair figurează şi cea dedicată regizorului John Ford, din care reproducem cîteva fragmente.

Eroul cărţii: John Ford

Presărată de cafturi şi de chefuri, întretăiată de cavalcade şi de misiuni secrete, viaţa lui John Ford seamănă cu un film de John Ford. Născut în 1895, în statul Maine, acest fiu de emigrant irlandez soseşte la vîrsta de 19 ani la Hollywood ca să lucreze cu fratele său Frank, care realiza, pentru firma «Universal», o serie de filmuleţe. Angajat mai întîi pe post de cascador, mezinul se rostogoleşte în prăpastii, sare de pe un pur sînge în goană pe un tren în viteză, şi e gata-gata să se înalţe, definitiv, la cer, în ziua în care fratele său mai mare l-a aşezat pe un butoi de pulbere care urma să percuteze un tun.

John îşi ia revanşa asupra lui Frank trecînd, la rîndul său, de partea cealaltă a aparatului de filmat. Este momentul în care filmul începe să capete simţul mişcării, să dea de gustul marilor spaţii, mai ales westernul, pe care John Ford începe să-l «practice» din 1918, în ritmul ameţitor de zece bucăţi pe an. Cel mai bun dintre ele este **Calul de fier** (1924). La apariţia filmului vorbitor, Ford îşi primeneşte echipa şi-şi asigură colaborarea scenaristului Dudley Nichols şi a unor actori pe care îi considera foarte buni, printre care Victor Mac Laglen şi, mai ales, John Wayne. Odată terminată treaba pe platou, regizorul chefuieşte cu actorii, cîntă împreună cu ei cîntece irlandeze şi le face tot felul de şotii. Dar în timpul filmărilor, Ford este de-a dreptul infernal. Îl insultă pe Wayne şi-l jigneşte atît de tare, încît actorul, scos din fire, va juca scena caftului ce urmează cu o surprinzătoare convingere!

Producătorii asistă rareori la astfel de scene: regizorul îi dă afară pe uşă. Într-o zi, cînd un director de producţie i-a atras atenţia că e în mare întîrziere faţă de programul de filmări prevăzut, Ford a înşfăcat decupajul (unde se aflau descrise, plan cu plan, scenele ce urmau să fie turnate), a rupt zece pagini şi-a răcnit: «Acum am trei zile avans!». N-a mai filmat niciodată scenele smulse.

Cîteva dintre filmele care i-au adus celebritatea datează din anii '30: **Patrula rătăcită**, **Turnătorul** (turnat în Irlanda), **Hurricane** (turnat în Hawai), **Diligenţa**, **Fructele mîniei**. Această serie glorioasă se sfîrşeşte în 1941, chiar înainte de începerea războiului, cu filmul **Ce verde era valea mea**. Turnările la **Diligenţa** arată cum izbuteşte un mare cineast să ajungă la dimensiuni epice, pornind de la sentimente foarte simple şi de la situaţii la limita melodramei. Andrew Sinclair pretinde că tonurile impresioniste ale peisajelor din acest film se datorează... miopiei: cînd Ford îşi scoate

ochelarii cu lentile groase de miop, vederea lui se înceţoşează; şi astfel poate, după voie, să arunce o privire nouă asupra decorului. Se non è vero...

Cînd japonezii au atacat Pearl Harbour, Ford se înrolează în serviciile de informaţii şi dirijează o antenă însărcinată să culeagă documente fotografice şi filmate necesare operaţiilor ulterioare. Nu e prima oară cînd Ford se ocupă cu astfel de treburi. Andrew Sinclair afirmă că cineastul care a turnat mai multe filme pe mare, izbutise să ducă la bun sfîrşit mai multe misiuni pe coastele Californiei, la bordul yahtului său Araner, misiuni care aveau ca scop să supravegheze vasele de pescuit japoneze, suspectate de spionaj. Tot Ford a fost acela care a reperat pe coastele Pacificului o mulţime de alte lucruri cu totul diferite de exterioarele necesare filmărilor!

Personajul lui Ford, agent secret în marina Statelor Unite, se potriveşte perfect cu caracterul acestui patriot intransigent, convins de măreţia ţării sale. Acest cineast, care timp de 45 de ani a vorbit, prin filmele sale, despre conflictul dintre lege şi cei din afara legii, dintre omul civilizat şi brută a rămas toată viaţa un liberal. Cel care a realizat **Omul liniştit** n-ar fi unul dintre cei mai mari cineaşti americani dacă n-ar fi avut alături de simţul epopeii şi pe cel al valorilor umane.

Cartea: fragmentul despre turnarea filmului „Diligenţa"

La moartea lui Tom Mix, celebrul actor-cowboy, John Ford hotărăşte să redea westernului titlurile sale de nobleţe. Turnează **Diligenţa.** *Un foarte mare film, devenit astăzi un clasic al cinematografului*

Vestul, bunul şi bătrînul vest a murit pentru John Ford în 1939, odată cu moartea lui Tom Mix. A încercat să-l reînvie, după propria sa mitologie, prin filmul **Diligenţa.** Cu aceste funeralii, şi resurecţie totodată, el a transformat o crudă pierdere personală într-o legendă universală. A făcut din western cea mai durabilă şi mai tandră saga a Americii. Dacă vestul acela fără frontiere şi fără legi din copilăria sa s-a stins odată cu stingerea lui Tom Mix, imaginaţia sa dezlănţuită a salvat din uitare, pentru totdeauna, şi folclorul său şi magia sa.

Tom Mix a murit aşa cum a trăit: superb şi în plin elan. Cînd automobilul său sport s-a zdrobit în Arizona — alerga cu peste 100 km. la oră — pentru că a încercat să ocolească cîţiva muncitori ce lucrau la repararea drumului, Tom Mix purta o curea bătută în diamante, cizme cu tocuri şi o pălărie largă, albă, texană. Automobilul Ford s-a dat peste cap şi i-a frînt ceafa, aşa cum i-ar fi putut face şi un cal sălbatec. John Ford şi soţia lui s-au dus imediat la Phoenix, unde trupul accidentatului fusese expus într-o capelă mortuară: «John era superstiţios, povesteşte soţia sa. Nu voia să lase să plece un prieten fără să-şi ia rămas bun». Cînd a ajuns acolo, familia Ford l-a văzut pe Tom Mix întins, îmbrăcat în smoking. Ford s-a enervat cumplit: «Nu-i puteţi face una ca asta!» Şi i-a redat cadavrului costumul de cowboy şi pălăria de texan, l-a acoperit cu steagul american şi a început să-l vegheze. Cineva a protestat, amintind că Mix dezertase în timpul războiului hispano-american.: «N-o să vă atingeţi de acest steag, a decretat Ford. Tom Mix a fost mai loial faţă de ţara şi prietenii săi decît foarte mulţi alţii». Datorită

relațiilor la Ministerul de Război, Ford a obținut încuviințarea ca Tom să fie îngropat într-un sicriu drapat cu steagul american. Prietenul său — a tinut el să precizeze — n-a dezertat decît atunci cînd luptele încetaseră și, de fapt, a plecat să se înroleze, ca voluntar, în războiul burilor.

John Ford a demonstrat, astfel, cît era el însuși de loial față de un bătrîn camarad și cît era de credincios unui Far West mai liber, mai vast, mai primitor cu aventurierii și cu oamenii liberi. La întoarcerea sa la Hollywood, a decis să turneze un western, primul după 13 ani. Cumpărase o mică nuvelă intitulată «Diligența de Lordsburgh», publicată într-o revistă și după care, împreună cu Dudley Nichols — scenaristul său preferat — scrisese o adaptare cinematografică. Subiectul amintea, oarecum, de povestirea lui Maupassant «Bulgăre de seu», o satiră feroce la adresa ipocriziei burgheze, în care se istorisește cum o prostituată cedează unui ofițer prusac, în timpul războiului din 1870, ca să-și salveze tovarășii de exod: un omnibuz plin de burghezi, care nu numai că nu-i poartă recunoștință pentru sacrificiul ei, dar îi arată pe față tot disprețul lor.

Tom Mix faimosul actor-cow-boy, marele prieten al lui Ford

În realitate, adaptarea lui Dudley Nichols se referea mai puțin la o problemă socială europeană, cît la religia, atunci la modă la Hollywood, și la mitul banditului cu inimă bună. Prostituata din **Diligența** se numește Dallas: păr auriu, inimă de aur și niciun ban în buzunar. La ea ceea ce domină este instinctul matern frustrat. Își petrece o noapte întreagă, în timpul unei halte și după o călătorie istovitoare, ca să asiste o tînără femeie la naștere, soția virtuoasă a unui ofițer. N-o vedem niciodată exersîndu-și «cea mai veche meserie din lume» pentru care, dealtfel, nici n-are vreo chemare. Ea nu visează decît să devină soția lui Ringo Kid, urmărit de poliție pentru o crimă pe care n-a comis-o. În micul han de la Dry Fork ei sînt ținuți de o parte de către ceilalți tovarăși de drum, care nu le permit să stea la aceeași masă. «Deh! — spune cel din afara legii ca s-o consoleze — nu poți să ieși din închisoare și să intri în lume în aceeași săptămînă!»

Mai există în diligență un al treilea paria, doctorul Boone, un bătrîn bețiv alungat din oraș din cauza prea marei pasiuni pentru diva-sticlă. La plecarea diligenței, el apucă curtenitor brațul prostituatei expulzate de Liga Virtuții și, sfidînd cucoanele mironosițe care îi condamnaseră pe cei doi, spune: «hai frumoaso, amîndoi am fost loviți de-o boală cumplită care se cheamă prejudecată. Fă ca mine, transformă-te într-o minunată oaie rîioasă căreia nu-i este rușine de rîia ei». Cu aceste cuvinte, el spune clar că e o onoare să fi pus la index de către imbecili. Orașul care îi exilează se numește Tonto (ceea ce în limba spaniolă înseamnă «stupid»). Președinta Ligii Virtuții este soția unuia dintre pasagerii diligenței, un bancher care o sterge cu toți banii băncii. El este caricatura ipocrizei, așa cum soția lui o înfățișează pe cea a bigotismului.

Ceilalți călători vor deveni, mai apoi, personaje clasice ale westernului: gentilomul sudist; jucătorul de cărți profesionist, care își ia un nume de împrumut ca să salveze onoarea familiei; falsul preot, care în realitate e un contrabandist de whisky; severul și curajosul șerif instalat pe capră, alături de un birjar grotesc, care știe să-și țină în frîu caii, dar nu și limba. Lunga lor călătorie se desfășoară traversînd purgatoriul arzător din Monument Valley, unde ei trebuie să scape de atacul indienilor apași înainte de a ajunge pe țărmul paradisiac numit Lordsbourgh.

De-a lungul acestui traseu infernal, ei își întîlnesc destinul sau salvarea. Cei trei din afara legii vor fi salvați de dragoste, de generozitate și de devotament. Falsul popă și jucătorul de cărți vor cădea sub săgețile indienilor. Bancherul necinstit va fi arestat, Ringo Kid va răzbuna moartea fratelui său, iar șeriful cel cumsecade îl va lăsa să plece cu Dallas, ajutîndu-i să evite îndoielnicele binefaceri ale civilizației.

Ford se îndrăgostise, din capul locului, de această poveste. Înainte de a începe filmările, el decretase că n-a găsit nici un singur personaj cu adevărat respectabil, căci dacă nevasta ofițerului este cinstită, în schimb se poartă urît cu Dallas, care i-a fost de un atît de mare ajutor în ceasuri grele. Simpatia lui Ford pentru victimele societății datează din timpul Marei Depresiuni, cînd milioane de șomeri au fost azvîrliți la gunoi fără să-o fi meritat. Sărăcie nu înseamnă viciu, pentru că nu odată marii escroci erau mari bancheri. Trebuie, ca să supraviețuiești fără să te degradezi, multă demnitate și mult curaj. În **Diligența**, Ford a închis, într-un fel, în spațiul strîmt al diligenței, societatea din timpul lui Roosevelt, alergînd cu prețul a nenumărate pericole către un Lordsbourgh al prosperității și al justiției sociale.

Apașii reprezintă forțele sălbatice ale naturii și implacabilul Nemesis. Ei nu sînt mai puțin periculoși decît ipocrizia umană. «Există lucruri mult mai rele decît indienii», spune Dallas sub privirile disprețuitoare ale doamnelor din Liga Virtuții. Apașii apar în peisajul grandios care prelungește pereții abrupți din Monument Valley, apoi se transformă în vîrtejuri de colb cînd pornesc la luptă, în cumplite cavalcade. Sînt la fel de iuți și de superbi ca elementele dezlănțuite ale naturii. Sigur că este evocată și sălbăticia lor, atunci cînd se arată masacrarea unei familii, dar mama devine o martiră, îngenuncheată în fața altarului neînțelegerii.

În mod deliberat, Ford atribuie indienilor rolul unor răzbunători justițiari. Textul din pregeneric îi situează, fără putință de tăgadă, în drepturile lor, în lupta lor legitimă pentru a se păstra ca popor liber. «Pînă să apară calea ferată, diligența era singurul mijloc de transport în sălbateca Americă. Nesocotind toate pericolele, aceste diligențe parcurgeau, conform unui orar fix, întinderi dezolante de deșert sau de munte, de unde, pînă în jurul anilor 1855, indienii făceau eforturi, prin toate mijloacele, să-i alunge pe intruși. În vremea aceea nu exista nume mai temut de călători decît cel de Geronimo, marele șef al Apașilor care prefereau să moară decît să se supună omului alb».

Prin aceste rînduri, Ford onorează progresul care i-a dus pe pionieri dincolo de marile spații sălbatice. Totodată însă, el recunoaște că albii erau spoliatori iar apașii bărbați curajoși, care-și apărau independența. Irlandez, deci rebel prin natură, el nu poate decît să admire îndelungata guerilă dusă de Geronimo. El îl evocă pe acesta în filmul **Diligența** sub trăsăturile șefului de piei roșii, White Horse, pe care-l vedem înălțîndu-se în vîrful unei faleze. Acesta conduce atacul împotriva diligenței fără să ia parte personal la el. El este generalul care conduce lupta poporului său pentru libertate și nu cascadorul care se

dă peste cap ca să epateze publicul.

I s-a reproșat lui Ford deznodămîntul: șarja de cavalerie americană care salvează diligența, masacrîndu-i pe indieni. În ochii anumitor critici de astăzi, această scenă este considerată la fel de rasistă ca și șarja Ku-Klux-Klan-ului din filmul **Nașterea unei națiuni**. Interpretare pe cît de falsă, pe atît de absurdă. Istoria a stabilit că triburile indiene din Marile Cîmpii au fost învinse de armată. Intervenția armatei în momentul cel mai dramatic apare ca un miracol, ca și cînd puteri divine ar salva diligența amenințată de puteri demonice. Cavaleria americană devine, astfel, un element dramatic, plasat într-un context istoric și profund uman. Masacrarea indienilor nu este arătată ca un act vitejesc, iar soldații americani nu sînt deloc înfățișați ca fiind mai curajoși sau mai nobili decît Geronimo și războinicii săi, înălțați pe creasta falezei lor din gresie roșie. Dimpotrivă, armata pare străină de acest peisaj sălbatic cu care apașii par să facă corp comun. Acest peisaj face parte din tehnica lui Ford, care a vrut să facă în așa fel încît Vestul să intre în legendă. **Diligența** a fost filmată în mare parte în Monument Valley, în Arizona, pe patul pietrificat al unui lac înconjurat de pereți abrupți cu forme stranii în culori violente de roșu aprins și purpură: sculpturi uriașe cizelate de ploaie și de vînt care fac să pară derizorii eforturile omului. Plasînd un mijloc de transport — modern în perioada în care se petrece povestea — și uniformele unei puternice armate în cadrul colosal al acestor mase de piatră preistorice, Ford reduce progresul uman la dimensiunile eforturilor pe care insecte minuscule îl depun ca să se cațere pe masca indiferentă a eternității.

Apașii, în schimb, nu sînt prezentați ca niște intruși în majestatea acestui decor, ci ca locuitorii lui firești, colorați ca stîncile și ca deșertul, ca vulturii și ca fiarele, parte integrantă din imensitatea, din ferocitatea și din libertatea acestor locuri Ei sînt croiți pe măsura teritoriului lor și vor dispare odată cu el. Cînd focurile lor apar pe creasta defileului pe care diligența trebuie să-l traverseze ca pe o poartă a infernului, aceste focuri par a fi un avertisment dat celor care se aventurează pe domeniul lor: e ca un SOS lansat de o corabie pierdută în infinitatea oceanului.

De altfel Ford a apărat întotdeauna — și nu numai pe ecran — nobletea și drepturile indienilor. John Wayne, Ringo Kid din prima versiune a **Diligenței**, susține că el a descoperit primul Monument Valley și l-a sugerat lui Ford ca decor al filmului. La rîndul său, Ford pretinde că el ar fi găsit acest peisaj: întrucît e realizatorul filmului, a fost și crezut. Oricum ar fi, ochiul pătrunzător al lui Ford a fost acela care a știut să vadă în Monument Valley Valhalla westernului, și care i-a instalat pe indienii Navajos în legenda cinematografică ca pe niște îngeri luptători ai poporului de piei roșii.

Inainte de sosirea lui Ford, în timpul iernii din 1938, aceste triburi duceau o viață de mizerie. Criza anilor '30 îi lovise și pe ei cumplit. Băcanul cel mai apropiat de rezervația lor, Harry Goulding, povestește că, dacă pe vremea aceea un navajos ar fi venit să-i pună un dolar pe tejghea, el ar fi leșinat de stupoare. Atunci a apărut Ford ca să filmeze **Diligența**. În prealabil, Goulding adusese la Hollywood nenumărate fotografii ale faimoasei văi. În timpul turnărilor s-au cheltuit 200 000 dolari, economia regiunii s-a transformat, iar Ford a lăsat în urma lui amintirea unui magician, a unui salvator. Ca recunoștință, indienii l-au numit șef de trib «Honoris Causa» sub numele de Natami Nez, adică Marele Soldat. El ar fi preferat să fie poreclit Marele Marinar, dar navajos, trib de uscat, nu văzuseră în viața lor marea. Foarte superstițios, lui Ford îi plăcea să-și petreacă timpul în tovărășia vrăjitorilor indigeni. El afirmă că unul dintre ei, numit Big Fat (mare și gras), îi asigura — atunci cînd Ford îi cerea — timpul necesar filmărilor! Ca să obțină o furtună, îi costa o sticlă de whisky, iar pentru un viscol plătea două sticle. El a angajat doi frați navajos pe post de asistenți și i-a folosit în douăsprezece filme ca să controleze masele de indieni din scenele cu figurație foarte mare. Învățase chiar cîteva cuvinte navajos, destul ca să lase impresia că le înțelege limba deși, evident, nu o înțelegea deloc.

Și-a cîștigat, nu numai o mare popularitate, dar și devotamentul grupului său de indieni, așa cum izbutise, dealtfel, și cu echipa de actori și de tehnicieni. John Wayne lucrase pentru el ca accesorist, ca figurant și cascador în numeroase filme înainte de a deveni vedeta unei serii de westernuri de mîna a doua. Rămăsese prietenul lui Ford, mai ales de chefuri și de partide de cărți, și nu i-a venit să-și creadă urechilor cînd regizorul i-a propus rolul lui Ringo Kid. Ford l-a preferat lui Gary Cooper și și-a impus punctul de vedere în fața producătorilor.

Prietenia cu regizorul se oprea însă în clipa în care intrau pe platou. Ford l-a hărțuit și l-a chinuit fără milă ca să-l facă să dea ce avea mai bun în el. «Te obliga — provocîndu-te, insultîndu-te chiar — să joci bine, mai bine, din ce în ce mai bine», i-a explicat Wayne lui Peter Bogdanovich. «Izbutea să stîrnească o emulație, o rivalitate între noi. Nu știu cum făcea, dar isca tot timpul un soi de concurență între actori și cascadori. Vîra în noi un mic simbure de agresivitate, dar care dădea roade. Te simțeai tot timpul obligat să te întreci pe tine însuți și niciodată nu știai dacă ei e mulțumit. Adevărul e că nimeni nu bănuia ce avea să ceară în cutare sau cutare scenă. Nu că n-ar fi

Cu *Diligența*, Ford hotărăște să redea westernului titlurile sale de noblețe (Dallas — Claire Trevor și Ringo Kid — John Wayne)

(Continuare în pag. 167)

Traducere și adaptare de

Rodica LIPATTI

cum se scrie istoria...

... și, uneori, un scenariu

Cinema

Deși «Cinci oameni la drum» e unul din cele mai proaste filme românești din cîte au trecut pe ecranele și prin mințile noastre, nici Nae Țic și nici eu, în calitate de co-scenariști, nu am putea spune că el n-are la bază o idee serioasă și importantă. Noi eram proști, dar aveam idei serioase. Noi eram încuiați, dar nu eram șmecheri. Și nici superficiali, și nici meschini. Noi nu ne-am gîndit să facem un «ciubuc» cu care să obținem un trai mai bun pe baza unei prostii. Pentru noi, scenariul acelui film atît de prost nu era nicidecum o prostie.

Ne învîrteam într-un cerc vicios. Voiam să fim și cinstiți, și actuali, și juști, și consecvenți, și inspirați, și intransigenți, și înțelegători, și convingători, și demni, și bogați, și exemplari, și profunzi, și conformi, și curajoși, și descuiați, și morali, și integri, și atenți la, și credincioși, și umani, și devotați, toate astea și multe altele — pentru ce?

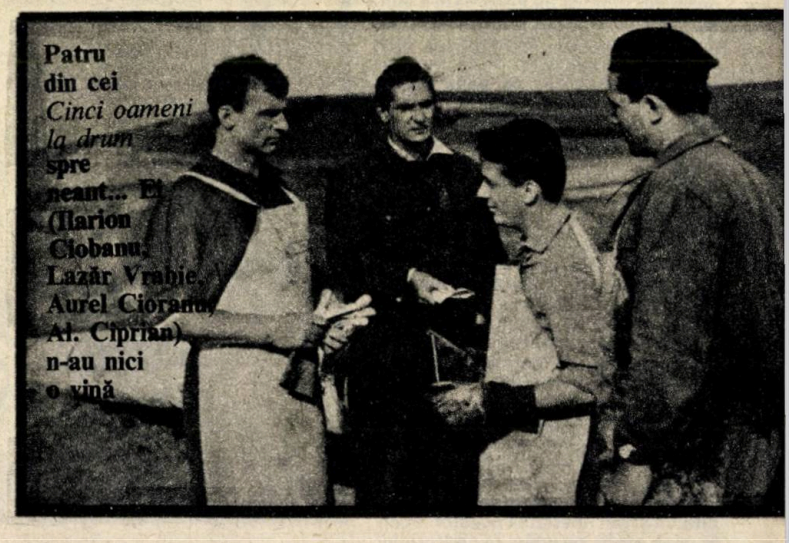
Pentru a dovedi că nu sîntem javrele mic-burgheze care se zicea că am fi. Sentiment foarte frumos, acela de a dovedi tovarășilor tăi că nu ești javră mic-burgheză; noi am scris cu acest sentiment. N-am fost nici javre, și cu atît mai puțin mic-burghezi. Eroii noștri erau chiar cinci muncitori — cinci sudori care terminaseră munca pe un șantier și urmau să plece pe un altul, tot împreună, în aceeași brigadă, căci ei așa contau, ca prieteni de nedespărțit. Numai că unul zicea «pas», altul nu mai avea chef de burlăcie, altul voia altă viață — iar secretarul lor de partid zicea nu, să nu ne despărțim, trebuie să rămînem împreună. Ce era rău în asta? Cu schema asta poți face «Cinci samurai», «Cinci magnifici», tango-ul «Să nu ne despărțim» sau «Cinci oameni la drum». La noi au ieșit «Cinci oameni la drum».

Nu ne era necesar să mergem la psihanalist pentru a înțelege de ce ne-a venit ideea acestui film și nu a altuia. De ce ne-am bătut capul cu acești cinci sudori, și nu cu o ecranizare după «Dumbrava minunată», de pildă. Dumbrava în care ne găseam nu era minunată. Epoca prin care treceam avea frumusețile ei dure, încruntate și fără duioșii. Eram chiar în anul luptei împotriva împăciuitorismului. Nimeni nu trebuia să se împace cu dușmanul de clasă. Numai că noi nu ne consideram dușmani. Totuși eram javre mic-burgheze, fiindcă încercasem și apucasem să afirmăm că nu trebuie scris altceva decît adevărul — idee care după șapte ani urma să fie acceptată cu toată liniștea și cu toată plăcerea de toată lumea. Dar pînă atunci, nimeni nu avea voie să stea de vorbă cu noi. Prieteni foarte serioși o luaseră peste cap fiindcă mai băuseră un pahar cu noi, nesocotindu-ne niște otrepe, ba chiar urîndu-ne «noroc» la cîte-o bere. Care noroc? De ce noroc? «Fiindcă sînt talentați și inteligenți» — a replicat cineva. I s-a dat vot de blam cu avertisment: «Nouă nu ne trebuie oameni inteligenți, ci devotați!» — a susținut capul ședinței care, oricîte prostii debita, nu merita sfîrșitul tragic la care a ajuns mai tîrziu. Numai că noi — așa nenorocoși — aveam ceva talent și inteligență, nu și operă, și de aceea toate sentimentele frumoase înșirate mai sus s-au coagulat în minima noastră minte și puținul inconștient, într-o idee și mai frumoasă: nouă nu ne-a trecut altceva prin cap decît să facem un film despre puterea prieteniei într-o epocă în care deveniserăm suspecți tuturor prietenilor. Nu eram, deci, chiar tonți. Eram dați afară, dar nu eram cîrpe. N-aveam operă, dar o putere de coagulare a sentimentelor exista în noi. Aveam ceva de spus — cum se zicea încurajator, prin cenacluri — dar nu știam să scriem. Toată lumea are ceva de spus, doar unii au și ceva de scris, și încă bine — e o lege simplă, elementară, e un mare noroc s-o înveți însă în epoci grele pentru scris și trăit. Noi am avut acest noroc.

Ca atare, după ce am comis scenariul, directorul studioului — om și el extrem de inteligent, cu cîteva bune biblioteci în cap, tovarăș cu care făcusem U.T.C.-ul cîndva, azi o somitate în istoria literaturii române — ne-a spus-o franc, în față:

— Băieți, n-aveți lozinci! Fără lozinci — nu-i dau drumul! Știți foarte bine care sînt aceste lozinci. Să vi le scriu?

Nu. Nu era nevoie.



Patru din cei *Cinci oameni la drum* spre neant... Ei (Ilarion Ciobanu, Lazăr Vrabie, Aurel Ciorănescu, Al. Ciprian) n-au nici o vină

Lectorii deștepți de azi vor crede imediat că sînt un șmecher superior și vreau să dau vina pe epocă, ca să apar martir al unor minți înguste. Numai că nici azi n-am vocația șmecheriei și martirajul e o hrană care nu prieește sucurilor gastrice ale scrisului meu care, ca orice scris, are ochi, urechi, stomac și plămîni, bun de dus la O.R.L. și de pus, la nevoie, pe masa de operație. Ca la doctor, voi spune că pentru respirația și digestia scrisului meu nu există aliment mai bun decît vinovăția, culpa personală. Acesta este organismul pe care-l descriu. A mă hrăni cu învinovățirea epocii și a condițiilor, nu-mi va satisface niciodată foamea de adevăr. După cum a mă plînge mereu, sistematic, de oamenii din jur, n-are, deobicei, pentru organismul aceluiași scris, decît valoarea unui pipi necesar, dar insuficient. Nu acolo sînt arderile, nu acesta e me-

tabolismul unui scriitor, dacă este scriitor — să se plîngă de condiții, să se lamenteze pe mormintele erorilor săpate **de** și **cu** alții. El are mormintele lui, gropile săpate de el, în care a căzut singur, cu mintea, cu lopata și creionul lui.

Voi mărturisi, deci, în fața istoriei — cui altcuiva? — că n-am considerat silnică sau scandaloasă cerința directorului. Ca și schemele, lozincile nu constituie, nici în artă, un rău în sine. Nu mă voi considera vinovat că lozincile drepte, inteligente, necesare nu mă sperie și nu-mi dau alergii. «Changer la vie ou mourir» — striga (lozincar?) Rimbaud, și dacă te uiți bine, strigătul lui îi poate aparține și eternului Hamlet care numai proștii nu văd ce om politic a fost și ce lozinci a dat el artei și artiștilor. Nu-i deloc proletcultist sau vulgar să reduci, pentru uz strict intern, mari opere la o lozincă fundamentală care le mînă și le stîrnește, dinăuntru, ca un dinam. A face un film sub lozinca, fie și clar enunțată: «E o luptă viața, deci te luptă cu dragoste de ea, cu dor!» nu constituie încă nici o greșală artistică. Preda își încheie trilogia cu: «Dacă dragoste nu e, nimic nu e!» E teza romanului, lozinca lui. E falsă? Marea vinovăție pentru un scriitor care acceptă tendința în artă este să lanseze și să creadă în lozinci false, nedrepte, insalubre, lugubre. Nu m-am făcut vinovat niciodată de așa ceva. Să se considere vinovați — dar nu se consideră! — cei care identifică lozinca, sistematic, cu o idee utilitară, minoră, degradată. Lozinca e un strigăt concis și cît mai adevărat al sufletului. Să le fie rușine obrazului — vorba lui Iorga — celor care au făcut din ea o cîrje pentru idei șchioape sau chiar proteză la ciubuce! Lozincile cerute de directorul studioului erau însă rezonabile și bune.

Există ore, etape, perioade în istoria lumii cînd un film cît de cît normal dă mari satisfacții estetice

Dar, cîrnații — cum strigă, tot din adîncul sufletului, deratizatorul Vintilă, prietenul celui mai iubit dintre pămînteni. Cîrnații! Punînd acele lozinci juste ca artificii pe un pom de sărbători, noi n-am făcut decît cunoscuta operație a ventuzelor pe-un mort. Povestea era de la bun început leșinată, în comă, în pofida cantității de sentimente curate și de lozinci umaniste. Ea avea prea mult zahăr în sînge, era diabetică din naștere și debilă în dezvoltare. Lozincile nu mînau înainte ideile sau caracterele, ci amînau un deces. Fiindcă niciodată opera de artă — fie ea o comedie de Capra cu lozincile «new-deal»-ului roosveltian sau o tragedie niponă în care samuraii se aruncă în luptă cu strigătele lor guturale care nu-s altceva decît lozincile urii și demnității lor — nu se sfîrșește în teza sau mesajul ei pentru bună-stare și pace între popoare și indivizi. Idee simplă, azi, cu care nu treci bacalaureatul, nicicum pragul unui studiou cinematografic. Noi nu duceam lipsă de idei simple. Dar aveam arta de a le face din simple cum erau — simpliste și sumare. În ce consta această artă într-adevăr culpabilă?

Vina se numea — în termenii epocii — lipsă de măiestrie. Măiestria se învăța la școala de literatură. Aveam seminarii de măiestrie. Se făcea plan, pe tablă, cu creta, cum crește și descrește acțiunea la Balzac. Nu era greșit. Chiar creștea și descreștea. Unul dintre noi avea un dosar — mare ca la un deviz de bloc — care conținea schema romanului său, cu mișcarea personajelor, cu săgeți, cu trimiteri, cu desene tehnice ca-n manualele de mașini-unelte, care defineau leit motivele viitoarei scrieri. Poate că am fost proletcultiști jalnici, dar am făcut simultan și avant la lettre, structuralism. Numai că măiestria — în seminarul meu am avut ore speciale despre miros și parfum la Cehov! — nu se însușește. Ceea ce-i a lui Sadoveanu e al lui și opera nu se lasă însușită; aceasta e naturelul ei. Măiestria — dacă există — devine din tine. Nu poți avea lipsă de măiestrie, decît dacă nu ești. Iar dacă ești — fie și imperfect, fie și stîngaci — măiestria, hrănindu-se cu ce poate, fie și cu idei drepte, cu sentimente «mai bune, mai rele/ dar din adîncul inimii mele», cum se exprima un poet al epocii, entuziasmîndu-l chiar pe Călinescu pentru spontaneitatea fericită a acestor versuri — măiestria se dezvoltă în vicleșug și viclenie. Măiestria e perfecțiunea vicleniei pe care se bazează toate operele de artă, fie ele propovăduitoare ale celor mai curate și nevinovate lozinci, dacă sînt opere de artă. Tolstoi, predicînd dragostea de Cristos sau Céline slujind pe altarul său terfelirea totului — sînt artiști, maeștri, în măsura acestei viclenii cu care ideile explicite și susținute pe față se întorc, în adînc, pe dos, și trec prin ceea ce filozofii numesc, cu calm, negație, negația negației, teză, antiteză și sinteză. Toți acești termeni înalți și abstracți se pot strînge în această «viclenie», o forță cu care ideile simple și adînci se bat cap în cap, trec prin toate apele, chiar cele mai tulburi și ies, din ciocnire, de neuitat. Nu există măiestrie, nicăieri, în afara acestei viclenii. Nu-i adevărat că literatura bună nu se poate face cu sentimente curate. Ba se poate. Poți face filme bune, artă, cu cel mai perfect cerc virtuos în jurul capului, ca o aură de sfințenie, dacă tratezi totul cu acea viclenie care se mai numește și a contrariilor. Numesc vicleșug, știința și conștiința organizării și frecării contrariilor pînă se naște focul elementar al operei de artă. Nefiind

smecneri etici, nu eram nici vicleni, estetic. E foarte grav. De pildă: noi ţineam partea secretarului de partid care voia ca echipa sa să nu se destrame, această solidaritate fiind în interesul fiecăruia şi al tuturor. Nu văd nici pînă azi de ce schema asta e valabilă în orice western, cu John Wayne sau cu Yul Brynner în fruntea a nu ştiu cîtor pistolari plini de virtuţi şi unele lipsuri — dar n-ar ţine pe un şantier, între băieţi cu mască de sudură pe ochi şi pistol de lipit în mînă. Ideea menţinerii unui grup de oameni prieteni e valabilă de la biblie pînă la ultima carte-document despre psihologia unui

Teama însă nu ne permitea să recunoaştem nimic. Frica ne paraliza inspiraţia şi dădea avînt aspiraţiilor. Aspiram să existăm, să ne dovedim devotamentul şi nimeni să nu ne mai vorbească de rău. Tremuram la gîndul că aceste aspiraţii nu se vor realiza, — nu la alt gînd. Spune-mi pentru ce tremuri şi-ţi voi spune cîtă artă faci sau poţi face. Instinctul de conservare era mai viclean decît noi. El ne dădea o frică interioară viguroasă pentru un curaj exterior subţire, prin care arătam cîţiva oameni chinuindu-se să intre într-o idee fixă, lipsită de dezvoltare, mişcare şi convulsii. Curajul acela era

torul stropit, «una victima inocente» a luptei împotriva împăciuitorismului se dovedeşte un împăciuitorist cu propriile-i laşităţi. Am fost victima mea — nu am dreptul la nici o inocenţă, la nici o lacrimă, nici o lacrimă, nici o lacrimă, asta s-o cînte alţii care tot speră să fie iertaţi, învinovăţind iubite crude şi condiţii istorice proaste.

Sînt însă mulţumit că am încasat-o demn. Nu m-am dus la premieră, nu am aranjat nimic cu criticii, n-am explicat nimănui — în conferinţe de presă sau de presiune intimă — intenţiile subtile şi ratate, nu m-am împăunat cu îndrăzneli inexistente.

Un scenariu bătut în piatră:
Anna Karenina
(Tatiana Samoilova)

comando de şoc antiterorist. Totu-i ce mişcă din ea, ce şerpuieşte, ce bici faci din ea, cum pocneşte; la noi nu pocnea. La noi făcea fleoşc. La noi, secretarul de partid şedea pe capul oamenilor, îi ţinea în dialoguri, îi freca, îi prelucra, dar nimica nu mişca şi oţelul nu se călea. Haz nu, viclenie nu, contradicţii nu, negaţia negaţiei nu — atunci ce? Pustiu, dar nu cu cow-boy şi nici cu samurai. Cu John Wayne sau cu Sergiu Nicolaescu, nu putea ieşi nimic. Deşi nu eram proşti. Deşi cunoşteam viaţa. Eram tîmpiţi? Noi nu vedeam că nimica nu mişcă şi plictisul e adînc?

Ce se întîmpla în capul nostru era mult mai interesant decît ce se găsea în scenariu. Noi nu eram tîmpiţi, dar ne era frică. N-aveam familii, copii, guri de hrănit, altele decît ale noastre, însă posedam instinct de conservare. Instinctul de conservare are, şi el, schemele, lozincile, şabloanele şi vicleniile lui scenaristice, creaţiile lui. Astfel, el crease în noi o puternică frică, o teamă că ne va lua dracul dacă vom da dracului acest scenariu, recunoscînd că nu putem rupe cercul acela infernal de virtuţi frumoase şi lozinci juste.

o formă a fricii de a freca şi ciocni lucrurile şi oamenii, pentru a nu compromite prin «probleme» — oh, ştiţi cum arată strada, şi ziua de afară, şi propriul buzunar cînd un scenariu are probleme? — drumul spre Buftea al celor cinci oameni spre neant. Viclean, instinctul de conservare ne învăţa cum să nu compromitem scenariul, compromiţîndu-ne însă scrisul. O minimă stratagemă ar fi fost să transferăm ceva din temerile noastre asupra eroilor noştri. Să ne divulgăm. Să ne împrumutăm. Să ne recuperăm. Aş! Nu ştiam să ne manipulăm sentimentele penibile. Asta vine cînd îndrăzneşti în artă să tremuri pentru idei mai înalte şi mai cuprinzătoare decît acelea de a nu fi vorbit de rău şi socotit o javră mic-burgheză. Am ajuns la aceeaşi socoteală: personajele noastre au fost apreciate — de critica vremii, şi nu chiar fără dreptate — ca nişte mic-burghezi în salopetă muncitorească, stupizi, plaţi şi plicticoşi.

Admirabilă poantă finală — trebuie s-o recunosc — demnă de schema şi ea clasică, atotnăscătoare de bune, a comediilor lui Max Linder, cu «L'Arroseur arrosé», stropi-

Eugen Schileru a venit la Capşa şi mi-a pus o mînă pe umăr: «Voi face tot ce pot în cronică, să salvez ceva!» Nu era nimic de salvat, i-am mulţumit pentru cuvîntul exact, pentru verbul «a salva». Era dimensiunea corectă a catastrofei. M-am dus acasă, n-am vorbit cîteva zile lungi cu nimeni, am citit «Mizerabilii» şi am aşteptat ziua plăţii scenariului, acea lichidare de după avans. Am mulţumit aceleiaşi vieţi generoase că suma încasată se numea «lichidare». Sînt cuvinte care cad la timp, pentru a te salva. Banii aceia m-au ţinut o vreme, un fel de salariu pentru a-mi trata groaza de ruşine cu cîteva înţelesuri mai calme. Totu-i să ai puţintică răbdare şi să ştii a-ţi momi instinctul de conservare cu experienţa unei ruşini, plătite pentru consecinţele unei frici rele, inoculate de el. Căci dacă scrisul e un om, poate că şi instinctul de conservare are omeniile lui şi se poate lăsa îmblînzit mai mult decît o iubită.

Peste o vreme, am făcut al doilea scenariu de lung-metraj şi i l-am dat lui Mandric, ajuns director de casă cinematografică. A fost entuziasmat şi nu cred că minţea sau se înşela. I

l-a înmînat lui Bratu care venea după un eșec, cu «Sărutul» — din eșecul lui și-al meu a ieșit ceva de o anume prospețime în acea epocă în care nu mai eram javră mic-burgheză și chiar autorul expresiei își făcuse autocritica pentru ea, în public, devenind și autorul unor piese de teatru salubre și descuiate la cap. Nu mai eram javră mic-burgheză, dar nici nu mai scriam atît de prost. Asta era și mai bine. În centrul scenariului, pusesem o fetișcană mic-burgheză care vroia să devină artistă de cinema, dădea la «Teatru» și cădea cum se cade, dar nu se lăsa și călca în picioare tot ce era de călcat ca să ajungă și ea la Buftea. Și ajungea. Fata nu era o tîmpită oarecare, dar nici genială; avea lipsuri morale evidente, dar și calități bine ascunse; avea goluri, dar și o anume consistență de existență; vroia să răzbească în soartă, dar nu știa cum, ceea ce-i dădea o umanitate; ar fi putut să iubească frumos, dar punea mai presus interesul gol, ceea ce-i acorda o anume meschinărie demnă de analiză. Era un produs mediu, mediocru din care se putea mînca o pîine cinstită, ștergîndu-te mulțumit, și politicos, și demn, pe gură, după aceea. Fără să generalizez pripit o stare, izbuteam o critică — poate prea puțin brutală — o critică a mediocrității la o vîrstă dificilă. Bratu lucrase cu multă subtilitate, poate prea multă, dar filmul impunea o atmosferă morală. Margareta Pîslaru — ideea lui Bratu — era surprinzătoare. Eram fără îndoială, departe de cei «Cinci oameni la drum», dar mi-a ieșit și mai rău, sau mai știi...? Aceia căzuseră tăcuți în neant — filmul cu «O fată fermecătoare» a născut, invers, scandal.

La patru zile după premieră, a fost scos de pe afișierul Scalei fără vreo explicație serioasă. Imediat, au apărut cronici viguroase care l-au ras din punct de vedere moral și politic, denunțînd că tineretul nostru nu este așa. Firește că tineretul nu era așa. În nici un film din lume, tineretul — ca substantiv cu articol hotărît — nu poate fi cumva. Fiindcă arta nu se ocupă cu articolul hotărît. Substantivele ei sînt proprii (Anna Karenina, Doamna Bovary, Bietul Ioanide) și comune, în mod deosebit nehotărîte. Centrul de documentare în problemele tineretului se ocupă cu tineretul. Filmul cu o fată fermecătoare se ocupa de o fată al cărei destin interesa (sau nu) mulțimi de spectatori, nu toate mulțimile, care nu se duc la cinema pentru a consulta statisticile acelui centru de documentare. A gîndi arta în termeni statistici, e o eroare pentru care azi te pică la orice examen de estetică. Atunci mai existau redactori care tipăreau, fără să clipească, asemenea cronici de ariergardă. Scăpasem de adjectivele din epoca fierului roșu, dar nu se renunțase la manipularea substantivului cu articol hotărît, în critica de artă. Un cronicar și mai zelos — care nu găsise suficient să ne demaște «cosmopolitismul», folosind în argumentarea sa largi citate din Gramsci, vezi bine... — se mai străduise să adune la televiziune mame indignate de eroina noastră, gospodine cumsecade care jurau că fata lor nu e așa ca aia din film. Se mai vorbea și de o adunare a unor studenți care urmau să voteze o rezoluție de dezgust și de înfierare a filmului. Se mai zicea că un om responsabil văzuse rezoluția aceea și o mototolise, aruncînd-o la coș, clarificînd o dată pentru totdeauna lucrurile: «Nu așa se discută în artă!». Cert este că printre zecile de telefoane pe care le primeam, a fost unul, al unui redactor-șef la un ziar chiar al tineretului, care mi-a spus clar: «Stai, liniștit, se revine!».

Sus, pe cer, scrie: Western-ul. Jos, pe un ciot, găsim eternul: «ea» (Jean Artur), un «el» (Alan Ladd) și un alt «el» (Van Hefflin)

De ce n-aș fi fost liniștit? Vocație de victimă continuam să nu posed, gust pentru martiraj nici atît, și însuși instinctul de conservare — îmblînzit prin acel vicleșug al rușinii ispășite cinstit — îmi spunea că nu am de ce să mă tem. Într-adevăr, se reveni: mi s-a comunicat, tot foarte concis, că e necesară modificarea finalului, iar plata post-sincronizării noului final — în care nu trebuie deloc să se mai sugereze că eroina ar fi izbutit să intre figurantă la Buftea, ci dimpotrivă — cheltuielile refilmării le vom suporta, noi, autorii. Am refăcut finalul. Am plătit pe din două — Bratu și cu mine. Finalul a devenit just. Filmul a reintrat pe ecrane, la margine de București, unde mulți alergau să vadă «grozăvia». Unii se întorceau dezamăgiți: nu era nici o grozăvie. Era un film normal, cu unele calități și insuficiențe. Alții îmi telefonau mulțumiți: văzuseră un film normal — există ore, etape, perioade în care normalul dă satisfacții estetice. Invidioșii se întrebau de ce s-a făcut atîta tapaj. Șmecherii constatau că, la urma-urmei, filmul a avut parte de o reclamă foarte bună, ce mai voiam?

Nu mai voiam nimic. Continuam să n-am chemare pentru șmecherie, păstrînd intoleranță la invidie.

Instinctul de conservare îmi șopti: «Apucă-te de nuvele! Lasă-te de teatru, de cinema! N-ai talent pentru ele! E bine să-ți cunoști natura talentului. E tot ce-i mai important, dacă vrei să fii scriitor».

L-am ascultat. Devenisem, în sfîrșit, mai viclean decît el: îi sugeram eu ce trebuia să-mi șoptească.

Radu COSAȘU

fețele timpului: actorul

A obținut trei Oscar-uri, dar n-a participat la nici o festivitate de decernare a premiilor (Katharine Hepburn)

Tracy și Hepburn: Rivalitatea ca formă a prieteniei

Autorul cărții

Cinema

FILME (regie): **Trei băieți și o strengăriță, Copilașul domnișoarei, Cum stăm?** SCENARII: Coasta lui Adam, Pat și Mike, Femeia anului, Adevărata glorie, Ar trebui să ți se întîmple ție. PIESE DE TEATRU: Născut ieri, Cursa de șoareci, Întoarcere în forță, Zîmbetul lumii. ROMANE, CĂRȚI DE CINEMA: Un actor dat dracului, Do, re, mi, Amintindu-ni-l pe dl. Maugham, Tracy și Hepburn. Omagiu Hollywoodului.

Regizor, scenarist, dramaturg, Garson Kanin și-a început cariera în anii '30, la New York ca saxofonist și actor. În 1936 vine la Hollywood, iar în '39 regizează primul său film **Trei băieți și o strengăriță.** Va mai face încă șapte după care renunță la regie pentru a deveni scenarist. Personalitate artistică polivalentă, Kanin este unul dintre cei mai buni scenariști moderni și în același timp un inspirat cronicar al lumii hollywoodiene, însuflețit de inteligență, căldură și umor. Prieten de o viață cu Katharine Hepburn și Spencer Tracy încă înainte ca cei doi să se fi cunoscut, Kanin ne prezintă doi mari actori, relevă farmecul și forța cuplului Tracy-Hepburn în lucrarea **Tracy și Hepburn — memoriile unui prieten intim,** carte care nu este o biografie, ci o colecție de amintiri menită să dezvăluie frumusețea a doi oameni, a doi actori care au știut să trăiască scoțînd la lumină tot ce aveau mai bun în viață și în muncă. Citind-o, Orson Welles remarca cu entuziasm: «**Tracy și Hepburn** e una din cele două sau trei cărți mari care s-au scris vreodată despre actori. M-am trezit devorînd această carte gustoasă dintr-o singură uriașă și lacomă înghițitură. Este o carte fascinantă despre doi oameni fascinanți!»

Prima întîlnire: coup de foudre?

Se pregătea filmul **Femeia anului** (Woman of the Year). Joe Mankiewicz, producătorul, face prezentările.

«Bună», zise Kate.

«'nă ziua».

L-a măsurat pe Spencer din cap pînă-n picioare ca și cum ar fi chibzuit dacă să-l cumpere sau nu. După aceea zîmbi cît se poate de prietenos și zise «Totuși pari cam scund...

«Nu-ți fă griji, dragă», spuse Mankiewicz, încercînd cu disperare să domolească uitătura fioroasă a lui Spencer. «O să te ajusteze el la dimensiunea potrivită».

Cu un astfel de început, nici nu e de mirare că aveau să devină unul din cele mai celebre cupluri din istoria filmului american. Prima întîlnire nereușită dintre erou și eroină a fost calul de bătaie al dramaturgiei de cînd există ea. Mai ales în filmele americane romantice, am ajuns chiar să ne **așteptăm** ca eroii să se înțepe reciproc în prima lor scenă. S-ar putea ca Tracy și Hepburn să-și fi jucat instinctiv scena de debut în clipa în care s-au cunoscut, sesizînd că trebuiau să joace împreună, că erau sortiți să formeze o echipă.

La scurt timp a apărut problema genericului. Este un subiect pe care niciodată nu l-am înțeles pe deplin — poate pentru că niciodată n-am fost star — totuși pentru unii actori și actrițe, genericul pare să fie la fel de vital ca și aerul și apa. Filme importante, cu distribuții ideale, au eșuat din cauza neînțelegerilor provocate de generic. În 1936 Maurice Chevalier părăsea Statele Unite întorcîndu-se în Franța, numai pentru că a fost **rugat** de M.G.M. să apară pe generic după Grace Moore.

Cu situația lui Tracy de supervedetă a studioului Metro nici nu se punea problema unor astfel de discuții, iar pe vremea aceea Kate nu se preocupa în mod deosebit de chestiunea genericului.

Kate și Spencer au fost întotdeauna Tracy și Hepburn.

Odată l-am dojenit pentru insistența lui de a apărea primul pe generic.

«De ce nu?» m-a întrebat cu o figură nevinovată.

«La urma urmelor», am argumentat, «ea e femeie. Tu bărbat. Mai întîi doamnele!»

«Ăsta e film, cap-pătrat», mi-a răspuns, «nu barcă de salvare».

Secretul meseriei de actor

Femeia anului (Woman of the Year), **Purtătorul flacărei** (Keeper

of the Flame), **Marea de iarbă** (The Sea of Grass), **Starea Uniunii** (State of the Union), **Coasta lui Adam** (Adam's Rib), **Pat și Mike, Creierul electronic** (The Desk Set), **Ghici cine vine la cină?** în total, din 1942 pînă în 1967, nouă filme Tracy-Hepburn. În douăzeci și cinci de ani. O cifră mică avînd în vedere impactul pe care l-a avut acest cuplu.

Succesul lor ca echipă este surprinzător prin faptul că sînt atît de deosebiți. Metoda de lucru a lui Kate e opusă celei lui Spencer. Ea e o artistă atentă, conștiincioasă, metodică, care analizează concentrat fiecare rol. Citește, studiază, reflectează. Pe vremea cînd era gata să înceapă filmările la **Leul în iarnă**, de exemplu, știa atîtea despre Eleonora de Aquitania, încît putea să scrie o teză de doctorat pe acest subiect. Îi place să repete, să exerseze, întotdeauna e dornică să mai tragă o dublă, Spencer, dimpotrivă, a fost un actor instinctiv, care se încredea în clipa creației: era de părere că, repetînd prea mult poți deveni inexpresiv, și de obicei reușea cel mai bine în prima dublă. A rămas cu consecvență un actor subiectiv.

Imaginați-vă atunci stînjeneala pe care trebuie s-o fi încercat în seara în care a fost prins fără scăpare într-o încăpere plină de colegi discutînd despre Actorie (cu A mare) ca profesiune, artă, meserie, afacere și chiar ca mijloc de existență. METODA era atacată și apărată; se serveau opinii despre Coquelin, Stanislavsky, Kean, Booth, Garrick și Olivier ca delicioase deserturi. Spencer a rămas tăcut, ascultînd și, probabil, încercînd să n-audă. După cîteva ore, Kate a insistat să-și spună și el părerea.

«Să vă spun drept», zise, «de 40 de ani îmi cîștig existența cu această meserie încercînd să-i aflu secretul. N-am de gînd să-l divulg așa ușor». La stăruințele celorlalți se îmblînzi. «Bine», zise, «am să vă spun. Arta actoriei este — învață replicile!»

Și a plecat. N-a fost doar o glumă. Pentru el asta și era. Se deosebeau, da! dar amîndoi aspirînd spre idealuri înalte, amîndoi profesioniști dedicați meseriei lor, admirîndu-se și respectîndu-se reciproc.

«Cum ați devenit actor, domnule Tracy?»

Spencer izbucnește: «Doamne, dacă urăsc ceva pe lumea asta, alea sînt interviurile. Întotdeauna aceleași întrebări tîmpite la care niciodată nu știu ce să răspund. 'Cum ați devenit actor?', de exemplu. Asta-i una. De unde dracu să știu? Cînd eram în Milwakee, cu ani în urmă, nici nu-mi amintesc să fi **văzut** măcar un actor, și cu siguranță nu la asta mă gîndeam cînd eram la marină. De fapt, cînd eram la marină credeam că vreau să devin marinar. Și poate, dacă ai mei n-ar

Supervedete. Supermani? (Clark Gable și Spencer Tracy)

Nu suporta machiajul. În albumul de familie nu era altul decît pe ecran (Spencer Tracy cu fiul său John)

Nonconformistă, stabilea reguli proprii, pe ecran ca și în arena socială (Katharine Hepburn în *Nebuna din Chaillot*)

fi avut ideea fixă că trebuie să termin liceul, aș fi rămas la marină. Dar cînd am plecat din armată m-am întors la școală și după aceea — nu știu cum — în virtutea inerției, cred, am intrat la colegiul Ripon. Trebuie să fi fost o mare belea pe capul lor — toată ziua mă certam cu toți — pentru că în cele din urmă profesorii au reușit să mă încalțe cu participarea la echipa de dezbateri. De acolo, la clubul de teatru nu mai e decît un pas. După aia, știi și tu cum e. Toată lumea începe să-ți spună cît ești de grozav și începi s-o crezi. Chiar așa fiind, probabil că nu s-ar fi întîmplat nimic dacă echipa noastră de dezbateri n-ar fi fost invitată la un schimb de opinii de către Bowdoin College din Maine, și pe drum n-ar fi trebuit să ne oprim pentru o zi la New York. M-am dus la Academia Americană de Arte Dramatice — auzisem de ea pe undeva — și am dat o probă cu Franklin Sargent. Probabil că nu prea avea oameni, pentru că mi-a oferit o bursă».

În 1966, Spencer a scris o notiță de reclamă într-o revistă, la cererea Academiei de Arte Dramatice: «Voi rămîne recunoscător Academiei Americane pentru ceea ce am învățat acolo — valoarea sincerității și a simplității neînfrumusețate și neintelectualizate».

Declarația trebuie citită și recitită pentru a-i sesiza deplina semnificație. Spencer a fost un intelectual autentic, dar credea că actoria trebuie să rămînă mai degrabă o chestiune de instinct, decît de premeditare. În taină își studia rolurile cu sîrguință, reflecta la ele, dar cînd ajungea în momentul jocului efectiv își dădea drumul, urmîndu-și instinctul. «E singurul dar pe care îl am de fapt», spunea adeseori.

Spencer avea o adevărată aversiune față de machiaj. Pentru cei mai mulți dintre actori, barba și mustața, nasul fals și maxilarele îngroșate, peruca și lentilele de contact nu sînt numai unelte, ci și jucării. Spencer se înfiora cînd auzea de ele, pentru că avea credința că personajele trebuie create din interior și fără ajutorul artificiilor.

Laurence Olivier i-a spus cîndva: «Admir multe la tine, Spencer, dar mai ales faptul că faci totul cu fața descoperită».

«Nu pot juca cu toate alea pe mine», spuse Spencer posomorît.

«Dar nu te simți ca și cum te-ar privi **pe tine?** Nu te simți dezgolit?»

«Numai cînd sînt nevoit să dau o replică proastă», ripostă Spencer.

Arta de a refuza un rol

O dată, Jules Dassin îi trimise lui Kate o piesă. Adaptarea în engleză a unui succes franțuzesc, **Zile în copaci** (Days in the Trees) de Marguerite Duras. O citește de îndată, se îndreaptă spre birou, se așează și începe să scrie: «Dragă d-le Dassin: Vă mulțumesc mult pentru că mi-ați trimis această fascinantă piesă. Mi s-a părut cît se poate de interesantă, dar din păcate...»

Se oprește. Tonul fals al scrisorii o jignește. Ia o foaie nouă și reîncepe. «Dragă Jules Dassin: am încercat în fel și chip să pun cap la cap acest manuscris derutant și de aceea...»

Se oprește din nou. Încă odată. «D-le Dassin: Fără nici o îndoială asta e cea mai tîmpită și cea mai deprimantă vorbărie pe care am citit-o în viața mea...».

Nu. A mers prea departe. În cele din urmă, «Dragă d-le Dassin: Vă sînt recunoscătoare pentru că v-ați gîndit la mine în legătură cu piesa dv. Vi-o înapoiez necitită pentru că, din nefericire, deocamdată sînt indisponibilă, și nu știu cam pe cînd aș putea...»

Din nou, nu. De ce să mintă?

Mai tîrziu ne-a povestit cum s-a zbătut să găsească răspunsul potrivit și ne-a citat aceste patru începuturi.

«Și la care te-ai oprit?» fu întrebată.

«Le-am pus pe toate într-un plic și i le-am expediat!».

În ziua de azi actrițele (și actorii!) dau jos totul de pe ei la o sumară indicație de regie și nu-și fac probleme. Dar cîți dintre ei ar fi gata să îndepărteze paravanul care le ascunde gîndurile și părerile?

Ghici, cine nu vine la Oscar?

Adeseori o privim pe Kate ca făcînd parte dintre cei mereu iubiți și invidiați. Oare i-a mers totul strună?

Merită să ne amintim că, deși a cîștigat primul Oscar la numai cinci ani de la prima ei apariție pe scenă (ca figurantă în **Țarina** (The Tzarina) la Baltimore în 1928, n-a mai cîștigat altul decît peste 34 de ani, în 1967 pentru **Ghici cine vine la cină?**

A fost o surpriză, chiar și pentru ea. Era în Franța lucrînd la **Nebuna din Chaillot,** cînd a primit vestea prin telefon. Menajerele ei, Willie și Ida, îi telefonau de la Hollywood trezind-o cu puțin timp înainte de 7 dimineața, ora franceză.

«Ați cîștigat, Miss Hepburn!», îi strigau. «Ați cîștigat Oscarul!».

«A cîștigat și dl. Tracy?», a întrebat.

A urmat o pauză înainte ca Willie să răspundă «Nu, doamnă».

«Nu-i nimic», le-a zis. «Sînt convinsă că al meu e pentru amîndoi».

În anul următor, în 1968, a cîștigat din nou Oscarul pentru **Leul în iarnă,** împărțind onoarea cu Barbra Streissand, laureată pentru interpretarea din **Un cîntec pe Broadway** (Funny Girl).

De data aceasta ar fi putut fi de față și a fost rugată să vină ca prezentatoare, Gregory Peck, președintele Academiei Americane de Artă Cinematografică i-a adresat personal și în mod special rugămintea de a participa, explicîndu-i că prezența ei de dublă cîștigătoare ar fi cît se poate de nimerită.

«Aș fi încîntată s-o fac, Greg», a fost răspunsul ei. «Dacă aș putea,

pentru tine mai că aș face-o, dar nu pot. Aș leșina la vederea camerelor de filmat și aș da peste cap tot spectacolul».

Între primele două Oscaruri pe care le-a cîștigat, a candidat de multe ori fără să reușească... Unii cred că de vină e faptul că nu vrea să se conformeze regulilor jocului, nu vrea să participe la campaniile pentru obținerea premiului, nu vrea să intre în arena socială. Pe scurt, nu vrea să devină «de-ai lor».

Nu numai că încalcă multe din regulile vieții și practicii profesionale, dar în același timp stabilește reguli proprii. Mult timp, Kate refuza să dea autografe. De curînd s-a mai îmblînzit și din cînd în cînd își mîzgălește semnătura spunîndu-i solicitantului «Renunță, te rog, la prostia asta cu autografele. E o tîmpenie care consumă timp, pe al dumitale și pe al meu. Poftim».

Kate, singura actriță care a obținut trei Oscar-uri, n-a participat la nici o festivitate de decernare a premiilor. Apreciază cinstea ce i se face, dar i se pare că nu și-ar găsi locul în acea mascaradă. «Mi-ar stîrni dispepsia», se plînge.

* * *

Spencer a obținut premiul Oscar pentru Manuel din **Căpitanul curajos** (Capitain Courageous) în 1937. Concurența din acel an a fost formidabilă. Robert Montgomery în **Noaptea trebuie să cadă** (Night Must Fall), Paul Muni în **Viața lui Emile Zola**, Fredric March în **S-a născut o stea** și Charles Boyer pentru portretul făcut lui Napoleon, avînd-o ca parteneră pe Greta Garbo în rolul contesei Walewska în filmul **Contesa Walewska** (Conquest).

«Știam că voi pierde», îmi spune Spencer.

«Fir-ar să fie, că bun a mai fost Freddie în filmul ăla! În sfîrșit, nu trebuie să-ți explic tocmai ție, Jasper. Oi fi eu cizmă la multe, dar la actori mă pricep. Știu că sînt bunicel, iar în **Căpitanii** am fost chiar ceva mai bun, poate chiar foarte. Vreau să spun că sînt un actor bun, dar să fiu al naibii dacă stînd în sală și auzind cum Fredric March e anunțat cîștigător, aș fi găsit vreo expresie potrivită pe care s-o scot din geamantan și să mi-o afișez pe mutră. Și mai ales n-aveam nici un chef să recurg la ajutorul lichid de care aș fi avut nevoie ca să trec peste o astfel de seară — mai ales în compania colegilor. Așa că... era o problemă. Studioul insista să mă prezint — altfel trebuia să plătesc o sumă frumușică. Pînă la urmă mi-a venit o idee. Dr. Dennis — îl știi, Howard — nu-mi era doar medic, îmi era și prieten. Așa că m-am dus la el și i-am povestit tot. I-am spus că nu rezist la o astfel de încercare. Îmi spune 'Și cum te pot eu ajuta? Să înghit pastila în locul tău și să țin discursul?' Îi zic: 'Nu, Dennie, dar știi, eu cu hernia mea...' 'N-ai hernie', zice. 'Păi mi-ai spus că am', 'Nu, am zis, hernie incipientă și că o operație chirurgicală făcută din timp ar fi preferabilă uneia făcută în ultimul moment! Asta e!' am izbucnit. 'Din timp. Ce-ar fi s-o faci în timpul săptămînii viitoare? Să zicem pe 8 februarie?' Mi-a răspuns: 'Aha!' 'Dar inițiativa trebuie să fie a ta, altfel dau de dracu'. Ce să-ți mai spun, Dennie mi-era prieten, așa că m-a băgat în spital și n-a mai trebuit să mă duc la afurisitul de banchet dat de Academie. Evident, a trebuit să mă operez. Imaginează-ți cum m-am simțit — lungit în pat, înfășurat în jurul mijlocului cu toate bandajele alea care-mi dădeau mîncărimi — cînd am aflat că am cîștigat Oscarul!»

În anul următor, 1938, Spencer a intrat în istoria filmului cîștigînd Oscarul din nou. De data aceasta pentru **Oameni de mine** (Boys Town).

Spencer povestește: «Cînd am luat Oscarul pentru **Oamenii de mine**, m-am ridicat și mi-am ținut discursul, nu-mi amintesc exact ce am spus. În orice caz ceva în legătură cu faptul că nu-l merit, că el aparține de fapt părintelui Flanagan și că eu n-am făcut nimic altceva decît să permit strălucirii sufletului său să lumineze prin mine, așa încît vroiam să-i mulțumesc pentru cinstea de a-l fi personificat și să accept premiul în numele lui. Și m-am așezat. Pe atunci se obișnuia să te întorci la locul tău după ce luai Oscarul. Probabil că am exagerat puțin, pentru că bătrînu' Frank Morgan, care ședea chiar lîngă mine, s-a aplecat și mi-a șoptit: 'Spencer, în film nu te-am observat, dar meriți statueta din plin pentru spectacolul pe care l-ai dat acum!'»

După aceasta a mai candidat de cîteva ori: în 1958 pentru **Bătrînul și marea**, în 1960 pentru **Procesul maimuțelor**, în 1961 pentru **Procesul de la Nürenberg** și în 1967 pentru **Ghici cine vine la cină?**

Unii au fost de părere că ar fi meritat să cîștige premiul în acei ani, dar Spencer se încăpățînează să facă praf Academia și premiile ei, ori de cîte ori are ocazia, în public, ofensîndu-i pe mulți dintre membrii ei.

«Nu-i pot suferi», spunea Spencer. «Toată tărășenia asta. De fiecare dată cînd am de-a face cu ei — cine îi roagă să mă cheme? — mă simt ca un cal sălbatic scăpat din frîu».

Și cu toate acestea, dacă n-ar fi fost vorba decît de popularitatea sa, și dacă lumea filmului de pretutindeni ar fi votat — Spencer Tracy ar fi cîștigat an de an. În ciuda purtării sale adeseori eretice, a manierelor sale uneori tăioase și în general a nonaccesibilității sale, pentru noi a fost tot timpul, de-a lungul vieții sale Cel Mai Iubit Băiat Din Clasă.

Traducere de
Andreea PRAHOVEANU

Două Oscar-uri (pentru *Ghici cine vine la cină?*) și o unică glorie a cuplului (Katharin Hepburn și Spencer Tracy în 1967)

50 de ani de „sonor"

S-au împlinit 50 de ani de la apariția sonorului. Dar nu întotdeauna cel care vorbește pe ecran se face auzit și înțeles de spectator

Cinema

Nu glumesc. Situația e serioasă, atît prin catastrofa prezentă, cît și prin posibila, magnifica situație viitoare.

Astăzi aproape toate filmele care se fac sînt filme mute. Mute nu ca altădată, ci în înțelesul plin și fizic al cuvîntului. Filmele dinainte de 1927 nu erau mute («Silent», cum zic englezii, e mult mai corect zis). Mai întîi ele aveau muzică. Uneori orchestre de mîna întîi făceau «fondul sonor». Apoi, în acele filme, cuvintele aveau o valoare literară, dramatică, extraordinară. Inserturile, acele cîteva litere albe în mijlocul unui ecran gol și negru, nu tăiau povestea, ci ne opreau să mergem mai departe tocmai pentru ca să putem reflecta adînc la tot ce se întîmplase pînă atunci și la tot ce era probabil că se va întîmpla în viitor. Insertul e ca o fereastră. Deschisă, ca orice fereastră, pe două părți: înainte și înapoi, în față și în spate. Acele scurte fraze erau ca niște comprimate de inteligență, emoție, frumusețe și adevăr. Ele puneau pe autorul de film în fața unei sarcini, desigur, intelectuale, enorme. Dar nu imposibilă, căci îl făceau pe spectator să **ghicească** toate celelalte cuvinte, acelea spuse nu doar de autor, ci de personaje. Dacă s-ar face o colecție de asemenea inserturi, ar fi ca un muzeu de artă literară. Literară în înțelesul literal al cuvîntului. Căci pentru prima oară se obțin efecte literare de la litere, de la slove. Nu pentru că-s rostite, nu pentru că-s vorbe, ci pentru că-s slove, litere! Desigur și romanele se fac cu litere. Dar acolo totul este literă. Nu există anumite cuvinte care să se detașeze din puhoiul de vorbe scrise și, în loc să povestească, să ne facă să ghicim sute de lucruri care n-au fost scrise în carte...

Dar să trecem la punctul nevralgic al problemei. Am spus că filmul zis mut ne obliga **să ghicim**, dar ne ușura considerabil putința de a o face. Ne dădea această înlesnire grație unei trame bine ticluite, grație unor imagini sugestive, grație mimicii și în genere mișcărilor, acțiunilor personajelor, în sfîrșit, grație acelor inserturi tipărite pe peliculă și întipărite pe mintea noastră. Să ghicim! Ei bine, în filmele de astăzi, regăsim intactă obligația de a ghici, dar nu găsim nici urmă de înlesnire, de ajutor, pentru ca să o putem face. În mod general, spectatorul habar nu are de circa 80 la sută din ce se petrece pe ecran. Asta pentru o mulțime de motive.

Mai întîi, este așa-zisul **dublaj**. În țările, mă rog, foarte civilizate, tot ce actorul vorbește în altă limbă decît aceea a țării unde rulează filmul, vocea lui e înlocuită cu vocea unui actor indigen. Cu sau fără talent. Adică în ambele cazuri, cu același efect. De obicei, înlocuitorul e un biet meseriaș verbofon. Dar chiar dacă e un artist genial, el tot strică piesa; tot o falsifică. El, în cazul cel mai bun, încearcă un alt film, care ar fi putut fi interesant, dar nu e **ăla** care se proiectează atunci. Spectatorul trebuie să ghicească cum și-ar fi debitat rolul actorul titular, acela care într-adevăr voise să înțeleagă și să întruchipeze personajul interpretat. Dublajul, acel procedeu barbar, acest furt (cu consimțămîntul și complicitate jefuitului, ceea ce e o nedemnitate în plus), acest furt îl jefuiește nu numai pe actor, dar și pe spectator. Din fericire, această jalnică cutumă nu se practică în România.

La noi se păstrează limba originală și se tipăresc pe peliculă milioane de litere care zboară de pe nasul spre pîntecul protagonistului și înapoi. O cantitate de cuvinte imensă, amețitoare, zăpăcitoare. La asta se adaugă și traducerile greșite. În tot cazul, fiindcă la noi se traduce tot, absolut tot (de pildă cuvîntul Nicholas se va traduce conștiincios cu Niculae), e imposibil pentru spectator să ghicească, din oceanul de cuvinte, care sînt micile fraze sintetice, frazele-cheie, frazele care descuie și te fac să ghicești chiar și sensul celorlalte.

Cîteodată, filme alese pe sprînceană sînt aduse de autorii lor străini care au amabilitatea să ni le ofere pentru a face cu ele o săptămînă de gală. Filmele acelea nu au subtitluri. Atunci, în timpul proiecției, un traducător imperfect încearcă și reușește să ne spargă urechile. Vrea să traducă tot, cuvintele se înghesuie ca un potop, se ciocnesc unele de altele și nici dracu' nu mai înțelege ce spune. La asta se adaugă și agasarea, exasperarea de a vedea că actorii dau din buze și nu se aude nimic. Amestecul de artificial și caraghios împiedică atunci orice participare intelectuală a publicu-

lui, orice «Einfühlung»; orice transpunere în lumea și în sufletul personajelor.

Poate că aceste catastrofe se mai pot atenua. Ar trebui să se lase auzit și sonorul filmului; ar trebui să se facă educația traducătorului; să fie învățat cum să se așeze față de microfon, cît de tare sau de încet să vorbească, cum să se intercaleze în momentele cînd actorii nu vorbesc, cum să **aleagă** din lista de dialoguri, numai ce e indispensabil pentru înțelegerea acțiunii; în sfîrșit, și mai ales, cabina trebuie să supravegheze pe toată durata proiecției dacă traducătorul respectă regula. Am spus că asemenea precauții **pot** fi luate. Pot. Dar numai în principiu. În realitate nu veți obține niciodată de la meseriașii noștri ascultare la asemenea ordine. Spectatorul nu va auzi nimic, nu va pricepe nimic, ci, în limitele imaginației sale, va încerca să ghicească tot ce e «vorbitor» în acel film. Adică exact ca în vechile filme **mute.** Numai că acelea dădeau nenumărate înlesniri pentru ca ghicirea să aibă loc.

Ar mai fi o soluție: casca. Un fel de năsturel electric care permite spectatorului să audă răspicat, direct în ureche, textul prelucrat inteligent, în una din 4 sau 5 limbi, în timp ce cu cealaltă ureche aude, în sunet plin, sonorul original al filmului. Vorbele originale, debitate de actorul original, vor ajuta pe spectator care va simți modulațiile de voce, va pricepe tonul, melodia verbală, inflexiunile artistic găsite de actor, chiar dacă sensul cuvintelor rămîne necunoscut spectatorului. Cască ar trebui să aibă toate cinematecile, ba chiar toate sălile de «primă viziune», ba chiar toate sălile în deobște.

Dar arta filmului a mai cunoscut și alte crize cvasi-mortale. Și a scăpat.

D.I. SUCHIANU

Desen de Iurie Darie

Ford, dar nu cel cu mașina ci...

(Urmare din pag. 157)

știut, dar o făcea dinadins ca să te țină cu sufletul la gură. Întreținea cu voluptate această tensiune, această anxietate generală».

Ford l-a exasperat pe Wayne conform procedeului său obișnuit. A făcut din el calul său de bătaie pînă cînd ceilalți actori, toți mai celebri și mai experimentați decît el, i-au luat partea și, astfel, i-au dat încredere, asigurîndu-l că nu e mai prejos ca ei. Atunci Ford și-a schimbat tactica și a început, el de data asta, să încurajeze în Wayne încrederea în sine. Într-o scenă romantică, Wayne era mult prea stîngaci ca să poată exprima, cu convingere, dragostea lui sinceră, dar timidă pentru Dallas. Ford l-a sfătuit să ridice din sprîncene și să-și încrețească fruntea, mimică pe care Wayne avea s-o folosească pe parcursul celor 40 de ani care au urmat acestui film.

Ford insista întotdeauna și nu se lăsa pînă nu realiza exact ce vroia, indiferent de prețul în efort sau dolari. Totuși, încerca să se mențină, atît cît se putea, în limitele prevăzute de timp și de bani. **Diligența** a costat dublul bugetului acordat: peste 1 milion de dolari, lucru rarisim la un film de Ford. Dar el era perfect conștient că face un film foarte bun și considera că merita efortul. Cînd Walter Wanger, producătorul, s-a dus — în mod excepțional — pe locurile de filmare ca să asiste la turnări, a cerut ca Wayne să fie dublat în scenele primejdioase. Dacă ar fi fost rănit, l-ar fi costat o avere, pentru că fără Wayne însemna să întrerupi filmările. Ford s-a făcut că se lasă convins și l-a folosit pe Yakima Canutt, un faimos cascador. Dar obținuse în prealabil de la Wayne dovezi de curaj în scene foarte periculoase, ca să-i probeze acestuia că nu era cu nimic mai prejos decît cascadorul. Canutt era unul dintre cascadorii preferați ai lui Ford. Lui i se datorează cele mai bune secvențe din **Diligența,** de pildă acele imagini în care indienii se rostogolesc sub copitele cailor sau sub roțile diligenței. Ford a înregistrat scenele, plasîndu-și camera într-un loc socotit matematic a fi cel mai bun, pentru că nu cerea niciodată nimănui să-și asume de două ori același risc. El aplica vechiul principiu militar care spune că un soldat poate să asculte orbește de superiorul său, cu condiția să-i acorde toată încrederea. 25 de ani mai tîrziu, cînd aceste scene au fost apreciate la justa lor valoare, un mare critic a comparat munca lui Canutt în **Diligența** cu «cea a unui dansator într-un balet foarte frumos, foarte precis și care presupune pericole mortale». Această reușită i se datorează tot lui Ford, care a înțeles că prin esența sa, cinematograful este o imagine în mișcare, și de aceea își împingea cascadorii să atingă totala perfecțiune.

Ca să culeagă din zbor această mobilitate suplă, Ford, eternul novator, a folosit o tehnică nouă. El și-a instalat aparatele pe automobile și a turnat alergînd cu 60 la oră pe crusta de sare a lacului secat. Așa se face că atacul diligenței de către apași a fost «pus în cutii» numai în două zile. Mai tîrziu, spune Ford, toată lumea l-a întrebat dacă nu a riscat ca indienii să-și ia treaba în serios și să omoare caii ca să-i jefuiască pe călători. Și iată răspunsul lui Ford: «În cazul acesta, filmul n-ar fi avut un sfîrșit fericit». Acest răspuns care i-a mulțumit pe gazetari, în realitate ascunde un mare adevăr. Ford era prea bun profesionist ca să-și asume un asemenea risc. El nu turna niciodată la întîmplare, fără să-și fi studiat cu grijă scenariul și să-și fi făcut cercetările documentare necesare. El știa că apașii erau mult mai interesați de cai decît de bunurile călătorilor: «Indienii luptau în general pe jos și căutau să fure harnașamente. Înseamnă, deci, că le respectau. Pe de altă parte, se știe că, atunci cînd erau călare, ținteau foarte prost». Ca și aztecii care în loc să-i omoare pe conchistadori, încercau să-i prindă de vii pentru sacrificiile lor rituale, apașii puneau mult mai mult preț pe atelaj decît pe diligență și pe conținutul ei.

Diligența este o dovadă vie a rigorii și a economiei care-l caracterizau pe Ford, atît la filmări cît și la dialoguri. «La montaj nu s-a tăiat decît un minut și jumătate de proiecție», va spune el mai tîrziu. Nu dădea niciodată semnalul «motor» înainte de a fi ales și verificat cu grijă fiecare unghi de filmare. Această precizie austeră i-a servit de exemplu lui Orson Welles care a repetat fiecare secvență din **Cetățeanul Kane** de nenumărate ori înainte de a începe adevăratul turnaj al filmului.

Diligența — ca și **Turnătorul** — a fost salutat de la început ca un mare film și, în acelaș timp, un mare succes comercial. Odată pentru totdeauna acest film a stabilit regulile clasice ale westernului, a desemnat personajele sale obișnuite, a înnodat conflictele sale tradiționale, a schițat decoruri imuabile, în grandioasa lor diversitate.

Ford asistase, în persoană, la funeraliile prietenului său Tom Mix, iar, mai apoi, avea să renască vestul al cărui legendar erou fusese Mix. N-ar fi putut s-o facă decît fixînd fiecăruia, cu șireată tenacitate, locul pe care el l-a stabilit odată pentru totdeauna.

Sunetele istoriei

Sunetul filmului este la urma urmei o călătorie în cultură

Cinema

Vorbim și scriem enorm de mult despre simțuri, știm că mirosul este cel mai primitiv, văzul cel mai subtil, auzul cel mai educabil. Dar oare cîți dintre noi ascultă cu atenție sunetul unui film, mai ales pe cel al unui film istoric? Nu vorbele, nu replicile, ci **sunetul**, acea baie de senzații care trebuie sau cel puțin ar trebui să transforme cinematograful într-o adevărată mașină a timpului.

Arheologie

Istoricii de film au la dispoziție, și uneori chiar studiază, sursele de sunet ale filmului din perioada sa nevorbitoare, partituri de pian de acompaniament în sală, cilindri Edison, suluri de carton perforat care antrenau orgile mecanice de tip Wurlitzer (acele orgi care îl amuzau pe profesorul Chips, convins că este vorba de vreo nouă marcă de cîrnați!) fragmentele muzicale de pe la începuturile filmului cu sunet. Imaginativa istorie și arheologie a marelui ecran face apel chiar și la autorii de ficțiune: umoristul britanic P.G. Woodehouse inventează un adevărat complot împotriva unui boxer ieșit din formă — eroul este dus la un film sonor și, neobișnuit cu fenomenul vocilor în sală, stîrnește un teribil scandal, ajungînd la poliție. Bietul om era învățat cu liniștea totală în timpul filmului! Cu timpul, liniștea sălii de cinema dispare... Sunetul se impune și, evident, se perfecționează.

Evoluție

Mai întîi relativ sincron, mai apoi captat și prelucrat cu din ce în ce mai multă finețe, sunetul filmului ajunge să imite cu o tulburătoare precizie realitatea. Chiar și pe cea istorică. Cinematograful «panoramic», atît de potrivit pentru marile superproducții istorice, a apărut însoțit de sunetul cu pretenții de iluzie spațială, cel stereofonic, ajuns din modestul cuplu de difuzoare ale instalației domestice la marile boxe răspîndite prin spatele ecranelor și în sală.

Trecerea anilor a determinat, prin intermediul progreselor tehnice, creșterea pretențiilor publicului. Producătorii și specialiștii nu s-au lăsat rugați prea mult. Filmele de eveniment real sau imaginar s-au îmbogățit cu faimosul sistem Sensurround, capabil nu numai de sunete perceptibile rezonabil, cu urechile ci și de sugestia vibrațiilor, trepidațiilor, etc. Un foc de tun de pe corabia lui Nelson în timpul bătăliei de la Trafalgar este simțit mult mai intens, la fel un tropot de copite de normanzi în bătălia de la Hastings...

Nu peste multă vreme apar sistemele de reducere a zgomotului de fond, mai exact de îmbunătățire calitativă a raportului semnal/zgomot, sisteme legate de numele celebrului electronist Ray Dolby. Pretențiile spectatorilor continuă să crească — ei vor în sala de cinema un sunet la fel de pur, de dinamic, de impecabil ca și cel din sălile de teatru sau de concert, un sunet care să exprime ambianța vizuală a imaginii de pe ecran. Orice film muzical modern, inclusiv orice film de istorie a muzicii, începe să se apropie de aceste deziderate. Mai toate muzicile de film ajung benzi și discuri de înaltă fidelitate.

Exemple

Banda sonoră a filmelor de istorie a viitorului, fiindcă am putea acorda acest titlu filmelor de science fiction, devine un adevărat poligon de încercare pentru îmbunătățiri. **Războiul stelelor** își cucerește un binemeritat succes nu numai prin excelenta calitate a efectelor speciale ci și printr-o bandă de zgomote și muzică absolut remarcabilă. Oamenii cu imaginație și competență au inventat voci și cuvinte pentru extratereștri, un jazz pentru barul de la marginea Galaxiei, șuieratul săbiilor-laser și chiar adorabilul piuit al unui robot minuscul.

În zona serioasă a filmului istoric, Francis Ford Coppola găsește în **Apocalypse Now** soluții sonore de sugestie a imensei tragedii a războiului — muzica amestecată cu sunet de flăcări, Wagner combinat cu elicoptere și rachete, sunetul

poeziei însoţit de un straniu ritual popular, concertul care se pierde în isteria colectivă a publicului, foşnetul fluviului minat, ţiuitul gloanţelor care ricoşează...

Dorinţe

Domină căutarea autenticului, inclusiv pe banda sonoră a filmului, în mod special pe cea a filmului istoric. Începe să se apropie de dispariţie înregistrarea dialogului în studio, faimosul post-sincron, prilej de migrene pentru regizori şi de enervare pentru public. Priza directă, captarea chiar la locul filmării a sunetului, completată de zgomote şi muzici cît mai adecvate, mai autentice, mai adevărate la urma urmei, devine metoda nr. 1. În curînd, cine ştie, poate chiar singura.

Oamenii de meserie, şi cei cărora li se adresează produsul final al meseriei lor, încep să dorească precizie. Nimeni nu mai este dispus, într-un film de război, de exemplu, să asculte acelaşi penibil «poc» atunci cînd pe ecran se succed arme de toate calibrele, de la Browning-ul sau Beretta scoase dintr-o poşetă, la carabină sau mitralieră. Nimeni nu mai crede în tropotul anemic de copite folosit pentru toate şarjele de cavalerie din toate filmele «de epocă». Nimeni nu poate simţi fiorul retrăirii evenimentului, atunci cînd filmul istoric se ocupă de zona istoriei contemporane, fără un intens, continuu şi competent efort de luptă cu artificialul. Sunetul filmului este, la urma urmei, o invitaţie la o călătorie în memorie, imaginaţie, cultură, un component al transformării cinematografului...

Maşina timpului

Remarcabila fantezia a lui H.G. Wells a exploatat în faimosul roman «Războiul luminilor» sunetele produse de ipoteticii «invadatori» marţieni. Filmul despre emisiunea radiofonică a lui Orson Welles, emisiune care a speriat o Americă întreagă, exploata la rîndul său sunetele. Tot H.G. Wells este şi cel ce-a inventat maşina timpului. Ei bine, sunetul de film este, în bună parte, modul de transformare a ecranului argintiu din sala de cinematograf în acea atît de visată şi de multe ori atît de dorită maşină a timpului.

Vibraţia membranelor din difuzoare ne duce în universul cineastului la fel de eficient ca şi imaginea. Adusă în sală de cele mai sensibile microfoane, prelucrată prin cele mai perfecţionate pupitre, controlată prin cele mai rafinate incinte acustice, banda sonoră a filmului contemporan este o componentă esenţială a reproducerii istoriei. La urma urmei nu ne mai putem nici măcar imagina filme cu acompaniament de pian, orgă sau chiar orchestră...

Andrei BACALU

Un «cal troian» în împărăţia sonorului: filmul muzical (Gene Kelly şi Cyd Charisse în *Cîntînd în ploaie*»)

Nu toate pistoalele fac acelaşi «poc»! Şi nu toţi caii tropăie la fel!

50 de ani de „sonor"

Fără muzica lor, anul 1964 este de neconceput. Ca și filmul cu muzică rock («The Beatles»)

R & R

R de la rebel(fără cauză) și de la rock and roll

Primele filme pe care le-am putea include în categoria «rock and roll» aveau foarte puțin sau chiar nimic de-a face cu **muzica** r&r (vom folosi această prescurtare), dar aproape totul cu **mentalitatea** r&r, pe cale de cristalizare-definind tineretul ca pe o grupare distinctă, nemulțumită, cu conștiință de sine, într-un început de revoltă față de societatea americană (căci aceasta este, firesc, aria geografică în care ele s-au născut) pe de-a-ntregul ei. Filmul **The Wild One** (1953) a pre-datat explozia generală r&r cu un an, dar acest film, ca și muzica care i-a urmat, afirma acea acțiune care a avut loc în viața și cultura americană, ignorînd (sau asaltînd) orientarea principală — așa cum, pe bună dreptate, notează documentata enciclopedie «The Rolling Stone Illustrated History of Rock & Roll». Identificarea făcută de adolescenți, aceea între «sălbaticul» lup singuratic, interpretat aici de Marlon Brando și Elvis Presley cel de peste doi ani n-a fost numai automată, ci și foarte corectă. Apoi, în 1955, filmul **Rebel Without A Cause** ni l-a revelat pe James Dean, acel amestec de puști revoltat și erou existențial — devenit, prin moartea sa fără sens, un copil-martir, consumîndu-și mitul pînă la capăt. Dean, în acest **Rebel fără cauză** (la fel ca și «fiul cel rău» din **East of Eden**, realizat în același an), pare, privit retroactiv, nu o vedetă r&r ci un **ascultător** r&r. Dacă Brando simboliza forța viscerală a primilor eroi rock (în haine de piele, la ghidonul motocicletelor), Dean reprezenta aspirațiile profunde și nedirijate încă ale audienței r&r. Muzica și cultura r&r (căci putem vorbi de așa ceva) au prins contur fără ei, deși amîndoi, cu toate că erau figuri non-rock (Brando s-a apropiat de r&r abia în 1965, cu ocazia turneului lui Bob Dylan alături de Hawks; Dean prefera jazz-ul și cînta la bongosuri), defineau perfect sensul rockului. Tot în 1955, filmul **The Blackboard Jungle**, vizionat și pe micile noastre ecrane, își desfășura acțiunea pe un fundal pre-rock (liceenii îl preferau încă pe Perry Como lui Little Richard!). Istoria tînărului de culoare ce redevine băiat bun cu ajutorul unui profesor avea loc, lucru important, pe fondul sonor al piesei «Rock Around The Clock» a lui Bill Haley and His Comets. Deodată, legăturile bolnăvicioase dintre r&r, rebeliunea adolescentină, delincvența juvenilă au fost explicitate. Ne aflăm în perioada în care tinerii năvăleau în teatre, asaltau scaunele, zgîlțîiau balcoanele...

Un lucru devenise oricum clar: rockul «vindea» filmele. Prompți, producătorii scot la iveală zeci de subiecte pe care le brodează pe

Compozitor, aranjor și instrumentist, a semnat muzica la peste 15 filme românești: Adrian Enescu

muzică. Așa apar unul după altul, filme cum ar fi **Rock Around the Clock** (1956), cu Bill Halev, **Don't Knock the Rock** (1957), **Rock, Pretty Baby** (1957), **Rock Around the World** (1957) cu Tommy Steele, protagonist a numeroase filme de gen, **Let's Rock** (1958), **Hot Rod Gang** (1958). Alte vedete ale acestor pelicule: Fats Domino, Alan Freed **(Mister Rock and Roll)**, Frankie Lymon **(Rock, Rock, Rock** — 1956), Chuck Berry **(Go, Johnny Go,** în care rolul titular era deținut, însă de Jimmy Clanton), Platters, alături de mulți alții, mai mari sau mai mici, prezenți în memoria noastră sau definitiv uitați. În afara acestor pelicule standard, însă, au existat și cîteva realizări notabile, din rîndul cărora se disting două filme de prima mînă: **The Girl Can't Help It** (1956), deschis de remarcabila interpretare, de către Little Richard, a celebrei piese titulare, își plasa acțiunea în lumea muzicii, prilej de a mai oferi spectatorului cîteva interpretări «clasice» datorate lui Gene Vincent, Eddie Cochran, Platters. Celălalt este filmul din 1957 al lui Elvis Presley, cel de al treilea al său **Jailhouse Rock** (el fusese precedat de **Love Me Tender** — 1956 și **Loving You).** Acesta rămîne cel mai rafinat dintre filmele lui Elvis, datorită portretului convingător al tînărului cîntăreț rock cu înclinații violente, Vince Everett, precum și cîntecelor remarcabile semnate de Jerry Leiber și Mike Stoller. Eroul încarnat de Elvis reamintește, de fapt, propriile-i începuturi umile, temperamentul său, vanitatea, ambiția arzătoare. În rest, filmele lui Elvis (unele au rulat și pe ecranele noastre), continuînd cu incandescentul **King Creole** și cu **Flaming Star** (1960), au doar o relație marginală cu r&r-ul: ele devin «filme ale lui Elvis», un gen în sine: **(Blue Hawaii** (1961), **Fun in Acapulco** (1963), **Love in Las Vegas** (1964), **Girl Happy** (1965), **Trouble With Girls** (1969), **Elvis On tour** (1972).

În anii '60, cîteva filme încearcă, fără să reușească, să imite producțiile de marcă ale deceniului precedent. Între ele, **Twist Around the World** (1961) și **Don't Knock the Twist** (1962) — ambele cu Chubby Checker și cu twist-ul înlocuind r&r-ul. În aceeași categorie ar intra filmele «de plajă» ale cuplului Frankie Avalon (cunoștiință de la Brașov a publicului nostru) — Annette Funicello: **Beach Party** (1963), **Beach Blanket Bingo** (1965), **How To Stutt a Wild Bikini** (1965), precum și alte cîteva palide încercări de a explora preocupările și neliniștile tineretului american, dincolo de hainele de piele și blue jeansii Levi Strauss. Pînă în perioada marcată de filmele Beatles-ilor, un titlu se mai impune: **Scorpio Rising** (1964), în regia lui Kenneth Anger, film ce a introdus r&r-ul în cinema în calitate de bandă sonoră pură, folosind discuri pentru a comenta acțiunea — într-un mod care n-a mai fost imitat cu succes decît mai tîrziu, de către Martin Scorsese în **Who's That Knocking At My Door?** (1968) și **Mean Streets** (1973), Perry Henzell în **The Harder They Come**, George Lucas în **America Grattiti** (1973).

Înainte de a trece la Beatles, capitol aparte al filmului rock, nu putem ignora nici filmele produse pe alte meridiane. Astfel, în Franța, Johnny Hallyday invada, dezlănțuit și marile ecrane, cu filmul purtînd un titlu semnificativ, **D'où viens-tu, Johnny?** (1963) urmat apoi de **Cherchez l'Idole** (din același an — film care a rulat și la noi și în care apărea, între alții, și Sylvie Vartan) și **A tout casser** (1968). În Italia, aproape toți cîntăreții cunoscuți au apărut în filme muzicale mai mult sau mai puțin dedicate lor: Gianni Morandi, Mal, Bobby Solo, Rita Pavone, Little Tony, Don Backy, Caterina Caselli, Gigliola Cinquetti, ca să nu mai vorbim de Adriano Celentano, prezent încă din 1959 pe genericul filmului **Ragazzi del juke-box** și «recidivînd» încă de cîteva ori pînă în prezent — cu cel mai mare succes, se pare în **Yuppi-du,** din 1957. Filmele muzicale franceze și italiene, însă se situează în general în zona divertismentului facil, niciunul din ele nemeritînd, din această cauză, o analiză mai aprofundată.

Beatlesii au fost doar patru?

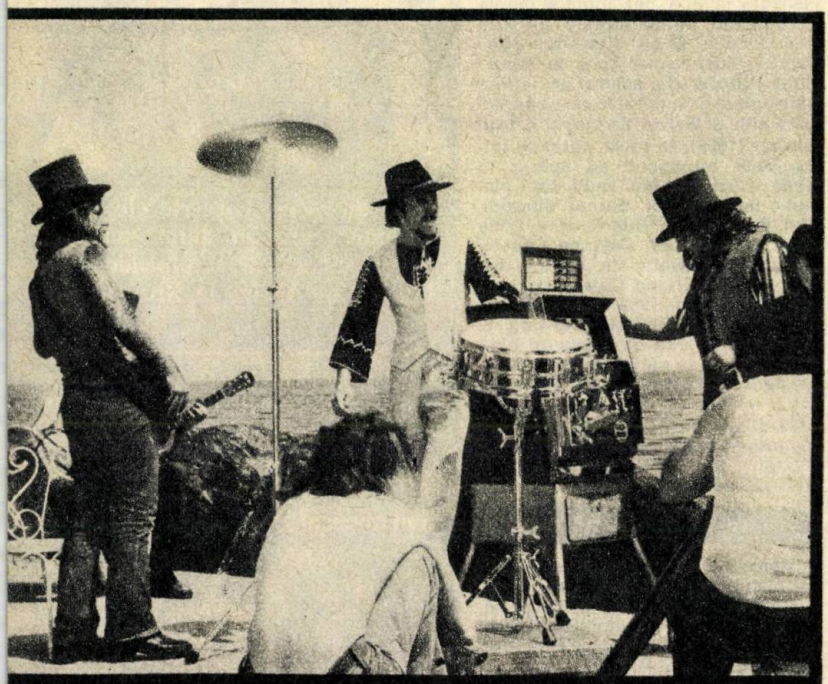
Așadar, Beatles. Grupul se afirmă pe plan internațional în 1964 și, ca orice figură pop care se respectă, semnează un contract cinematografic (aceasta fără a socoti concertul filmat pentru TV **Around the Beatles** și nici documentarul de 55 de minute **What's Happening! The Beatles in the U.S.A.**, niciodată pe scară largă). Nimeni nu se aștepta ca prima realizare cinematografică a grupului să fie altceva decît un mijloc distractiv de reclamă pentru diferite «produse» purtînd marca Beatles. Tocmai din acest motiv, **A Hard Day's Night** (1964), regizat de Richard Lester, a șocat profund. Ecoul deosebit al filmului s-a datorat atît inteligenței cu care fusese realizat, cît și umorului și farmecului personal al celor 4 tineri. Filmul (în mare, povestea unui concert al formației), mai mult chiar decît muzica lor, le-a permis depășirea unor anumite bariere sociale, cîștigînd de partea lor și acea categorie de public cu un grad de cultură ridicat, mutînd centrul de greutate al spectatorilor din zona tinerilor de 15—16 ani către aceea a adevăraților fani ai r&r-ului. Beatlesii sînt în acest film cu adevărat irezistibili, unii dintre spectatori ajungînd chiar la cifra incredibilă de 50 de vizionări. Replicile filmului au fost preluate integral de către tineri, scene întregi s-au întipărit în memoria colectivă. Timp de o oră și jumătate, John Lennon, Paul McCartney, George Harrison și Ringo Starr își dezvăluiau adevărata personalitate, erau

Unul din acele concerte electrizante, care au durat mai mult decît o seară... (Jacques Hustin în «Hair» la Bruxelles)

Deși a compus cîteva «benzi sonore» la Buftea și la TV, deși a cîntat (din «off») în *Septembrie*, Ileana Popovici nu a apărut încă în nici un film muzical. Nu e tîrziu...

Solistul vocal al formației «Who», Roger Daltrey, apare atît în toate filmele realizate de grupul său, cît și în rolul principal din «Lisztomania»

acolo, plini de viață, amuzanți, activi iconoclastici, strălucitori, întreaga lume pop recreîndu-se în imaginea lor. Un film al inocenței — cea a Beatleșilor și cea a spectatorilor acelor ani. Prin impactul său, a-această peliculă a trasat noi direcții și a deschis noi posibilități, pentru filmul de gen. Au urmat cîteva filme pop în manieră tradițională, cum ar fi **Ferry Cross The Mersey** (1965), în care apăreau Cilla Black, astăzi uitații Fourmost și acei agreabili epigoni ai perioadei Beatles-Gerry and the Pacemakers. Un loc aparte îl ocupă filmele muzicale ale lui Cliff Richard, îndeosebi cele trei în care apare alături de colaboratorii săi dintotdeauna, The Shadows: **Young Ones** (1961), acel minunat **Tinerii,** care ne-a încîntat și pe noi, **Summer Holiday** (1963), **Wonderful Life** (1964). Dar Cliff a înscris permanent între preocupările sale filmul muzical: vocea sa caldă și chipul său juvenil garantînd succesul. Dintre agreabilele sale pelicule se mai cuvin amintite **Serious Charge** (1959), **Expresso Bongo** (1960), **Two a Penny** (1967), **Take Me High** (1973)



În așteptarea unui lung-metraj. Grupul orădean «Metropol», adept al celui mai dinamic hard-rock, într-o secvență de film muzical TV

Spectaculosul, o condiție de existență a filmului muzical (grupul maghiar «Omega»)

Rolling Stones, dornici ca întotdeauna să-i întreacă pe Beatles în sofisticare (ambiția lor era nu să apară în film, ci să **joace** în el) au optat pentru mai multe scenarii, fără a duce pînă la capăt mare lucru. Între aceste proiecte nerealizate: un film despre procesul lui Oscar Wilde (cu Keith Richard în rolul judecătorului și Mick Jagger, evident, în acela al marelui scriitor). Dar în afara lui **Charlie Is My Darling,** un documentar de o oră din 1965, singura apariție importantă a Stones-ilor pe ecran la mijlocul anilor '60 a fost în încheierea monumentalului **T.A.M.I. Show** realizat în 1965 de Steve Binder, căruia îi datorăm și splendidul come-back TV al lui Presley, din 1968. Este primul film important de **spectacol** rock, semnificativ nu numai prin calitatea selecției muzicale, ci și prin aceea că transpunea pe peliculă fiecare acord rock cu un gust rar depășit de alte filme. Un an după primul film al Beatlesilor și înainte ca Bob Dylan și folk-rock-ul să împartă publicul după preferințe și «clase» muzicale, nu existau mari diferențieri în conceptul de muzică pop: totul era **rock.** Așa încît, printr-un admirabil eclectism, **T.A.M.I. Show** găzduiește, între Jan and Dean patinînd pe rotile prin Los Angeles și Diana Ross rujindu-se în culise, pe Billy J. Kramer and the Dakotas, Gerry and the Pacemakers laolaltă cu Chuck Berry, Lesley Gore, Supremes, Marvin Gaye, Miracles, Barbarians, James Brown și, evident, Rolling Stones.

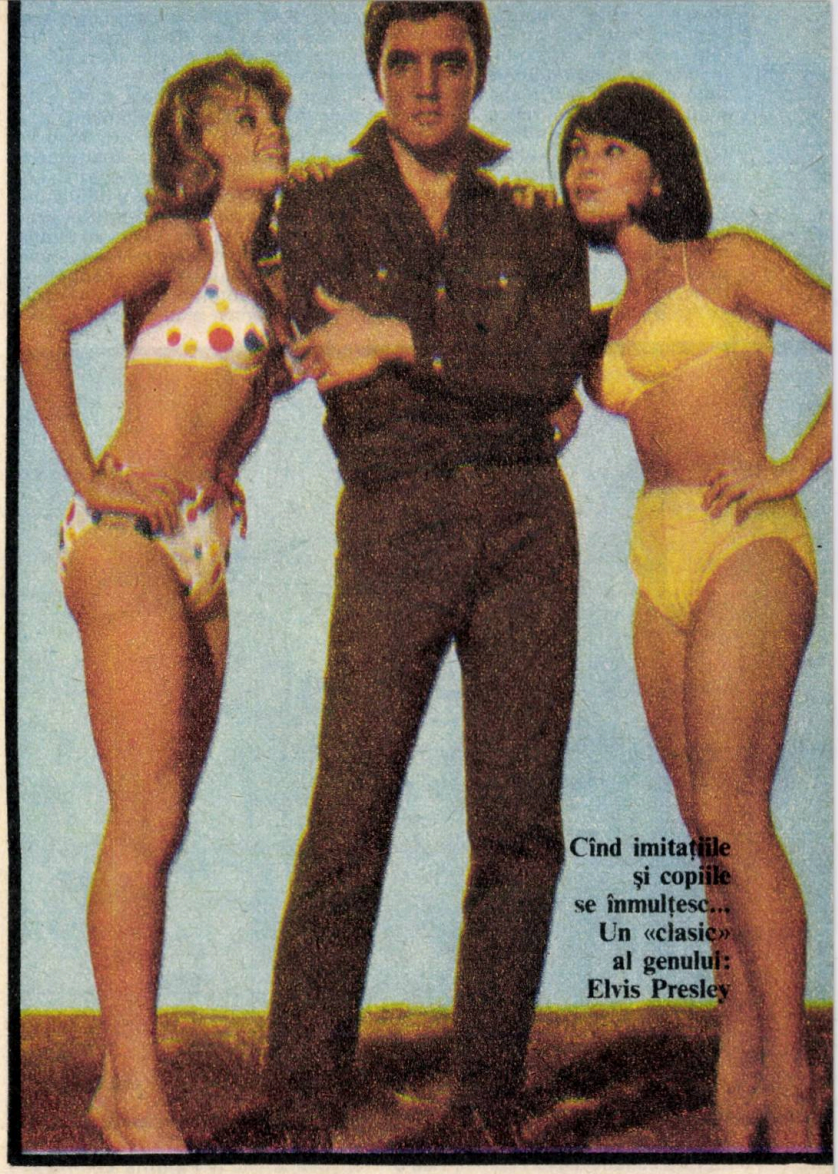
Anul 1968 aduce superba înregistrare color a festivalului ce avusese loc cu un an înainte la Monterey: **Monterey Pop,** regizat de D.A. Pennebaker. Prezenți, între alții, Jimi Hendrix, Otis Redding, Mamas and Papas, Who, dar momentul cel mai înalt este dat de Janis Joplin interpretînd «Ball and Chain» cu o intensitate și un rafinament niciodată atinse pe disc. Iar în 1970, **Woodstock** (regia Michael Wadleigh, dar între realizatori figurează și numele lui Scorsese!) — trei ore ce imortalizează imensa reuniune rock în aer liber din 1969. O atractivă viziune a acelei comunități tinere, reunite pentru a aplauda memorabilele concerte ale unor Richie Havens, Joan Baez, Joe Cocker, Santana, Who, Ten Years After, Crosby, Stills & Nash, Country Joe & Fish, Sly & Family Stone, Jimi Hendrix.

Concerte ce-au durat mai mult decît o seară

Drept urmare a enormului succes financiar al acestui film, apar o sumedenie de filme-spectacol, unele din ele simple documentare de tur-

neu. Primul, dar și cel mai bun dintre acestea, datează totuși din 1967: **Don't Look Back** regizat de același Pennebaker — un ciné-vérité al turneului din 1965 în Anglia al lui Bob Dylan, o descriere aspră, profundă a condiției de «star» a lui Dylan, prima analiză de acest gen a unei vedete pop de la filmul canadian **Lonely Boy** (1964) — povestea lui Paul Anka. Ca nerv și mișcare interioară, nici o peliculă similară n-a reușit să-l egaleze. În 1966, Pennebaker îl filmează din nou pe Dylan în turneu în Anglia, de această dată împreună cu Hawks (viitorii Band din emoționanta evocare din 1978 a lui Scorsese, **Ultimul vals** — cel mai serios și mai la zi film muzical care a rulat pe ecranele noastre). Dar interpretul nu a permis niciodată ca filmul rezultat, **You Know Something Is Happening**, să fie difuzat, deși a folosit mare parte din material pentru o creație proprie, **Eat the Document**. Majoritatea filmelor din această perioadă reiau motive ale producțiilor anilor '50: se fixează camera pe o vedetă, aceasta cîntă, eventual schimbă cîteva cuvinte în culise, sare într-o limuzină, aruncă o privire «pierdută»... și publicul plătește pentru a vedea aceasta. Rețea este deci simplă. Este cazul unor **Love and Music** (1971) cu Santana și Al Stewart, **Imagine** (1972) cu Ringo Starr și regretatul Marc Bolan, sau chiar **Let It Be** (1970) realizat după ce Paul McCartney a anunțat că va părăsi formația Beatles — o privire tristă spre încercările lor de a înregistra ceea ce avea să fie acordul final — albumul omonim. Beatles mai înscriseseră, anterior, în filmografia lor trei pelicule: **The Knack and How To Get It** (1965) în care au cîteva apariții, sub bagheta aceluiași Lester (filmul a intrat în palmares la Cannes); un celebru film de desen animat pe muzica lor, **Yellow Submarine** (1968) — cu adevărat încîntător; **Magical Mystery Tour** — film tv, ce s-a dorit încîntător, dar n-a fost... Lista ar putea fi mai lungă: Rolling Stones cîntînd fascinant «Sympathy for the Devil» în filmul **One Plus One** (1969), realizat de Jean-Luc Godard; **The Concert for Bangladesh** (1972), cu George Harrison, Eric Clapton și alții; **Soul to Soul** (1971), **Wattsax** (1973), **Mad-Dogs and Englishmen** (1971) al lui Joe Cocker, **That's the Way It Is** (1970) al lui Elvis, nefericitul film de adio **Farewell of the Cream** (1969 — lansat inițial cu bilete la prețuri de concert, scontîndu-se pe audiență, dar...), ca să nu mai vorbim de zeci de concerte filmate, în producție proprie, ale unor Rolling Stones, Frank Zappa, Neil Young.

Pe la jumătatea anilor '60, filmele rock de ficțiune, care nu prea mai făcuseră pași înainte, au marcat un come-back, începînd poate chiar cu **Blow Up** (1966) — filmul lui Antonioni, un alt mare regizor preocupat de fenomenul rock. Se știe, acesta nu este propriu-zis un film r&r (cu toate că o fierbinte scenă de spectacol cu grupul Yardbirds este elegant introdusă în acțiune), dar realizează un expozeu precis, neiertător al goliciunii morale a culturii pop în general și din Londra acelor ani în particular.



Cînd imitațiile și copiile se înmulțesc... Un «clasic» al genului: Elvis Presley

În 1975, cunoscutul regizor Ken Russell a realizat două filme pe muzica formației Who. Mai întîi **Tommy** (cu Ann Margret, Oliver Reed, Roger Daltrey), transpunere reușită a operei pop cu același nume, parabolă a non-comunicării avînd în centrul acțiunii un copil orb, surd și mut. Apoi **Lisztomania** (în care Daltrey apare în rolul lui Liszt zugrăvit ca prima vedetă «pop» din istorie — avîndu-l pe Ringo Starr în distribuție), interpretare personală și modernă a biografiei marelui pianist și compozitor. Tot membrii formației Who, în frunte cu foarte talentatul Pete Townshend, semnează banda sonoră a două foarte recente filme: **The Kids Are Alright** (în care chiar ei sînt protagoniștii) și **Quadrophenia** — peliculă despre înfruntarea violentă dintre grupările rivale «mods» și «rockers», cu leaderul grupului Police într-unul din rolurile principale. Muzica acestui film, apărută pe un album dublu, este cîntată în mare parte de Who, dar putem asculta și «clasice» ale unor Ronettes, James Brown, Chiffons. În 1976 a fost lansat un film bine primit, cu muzica aparținînd formației Led Zeppelin, **The Song Remains, The Same** și în același an Barbra Streisand apare alături de cîntărețul country Kris Kristofferson în **A Star Is Born** — remake după un film celebru, de această dată cu cîntece semnate de Leon

Russell, Kenny Loggins, John Sebastian, Paul Williams. Nemuritoarele populare melodii ale Beatles-ilor au inspirat două lung-metraje care fără a fi niște nereușite, n-au izbutit să se ridice la nivelul muzicii: **All This and World War II** (1976) — cîntecele, aici, figurînd în versiunea unui mare număr de vedete ale genului; și **Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band** — cu cei trei Bee Gees și Peter Frampton în rolurile celebrilor băieți din Liverpool, muzica fiind interpretată, evident, tot de ei, alături de alți cîțiva soliști de valoare. Dar dintre filmele rock de ficțiune ale deceniului 7 de o apreciere cu totul aparte s-a bucurat **Performance** (1970), cu Mick Jagger de la Rolling Stones în rolul vedetei pop Turner (cine poate uita tulburătorul cîntec «Memo from Turner?»)

ABBA — The Movie (1977), agreabilul, dar deloc incitantul film care a rulat de curînd și pe ecranele noastre, face trecerea la cele cîteva producții disco-rock de mare succes: **Saturday Night Fever** (1977) cu muzica scrisă de Bee Gees și cu John Travolta în rolul principal; **Grease** (1978) — unde alături de Travolta mai apar Olivia Newton-John și Frankie Avalon; **Thank God, It's Friday** (1978) — cu, între alții, Donna Summer și Commodores (o replică a muzicienilor de culoare la **Febra de sîmbătă seara**). În ultime vreme, două filme s-au detașat: **F.M.** (1979) — o antologie pop modernă și **The Rose** (1980) — cu cîntăreața Bette Midler în rolul regretatei Janis Joplin.

Am amintit de filmele rock realizate în Italia, Canada, Franța. O altă contribuție de marcă se impune, cea a compozitorului, instrumentistului și cîntărețului polonez Czeslaw Niemen (cunoștință a publicului nostru), creator al unei muzici profund originale, în care inspirația slavă nu exclude cele mai curajoase investigări ale universului sonor modern. Colaborator al lui Andrzej Wajda, Niemen a mai semnat muzica serialului tv **Familia Lesniowski**, a filmelor **Cronica unui anonim** și **Parfumul pămîntului**. Am ajuns, astfel, iată, la acele filme care, fără a zugrăvi în mod expres mediul rock, utilizează o muzică ultra-modernă, care prin simpla audiție creează o stare de spirit specifică. În această categorie intră și încercările, mai mult sau mai puțin timide, din cinematografia noastră. **Diminețile unui băiat cuminte**, o realizare cu totul notabilă, are în plus meritul de a-l fi revelat și... botezat pe Liviu Tudan, unul din muzicienii noștri rock importanți! În **Canarul și viscolul** a fost utilizat, ca obsedant motiv muzical, unul din marile succese ale vremii melodia «Canarul». Film r&r poate fi considerat, fără teama de a greși, **Împușcături pe portativ** (1967) — muzica George Grigoriu — cu Cornel Fugaru și «Sincron», Margareta Pîslaru și în calitate de invitată, cîntăreața Nancy Holloway. În banda sonoră a filmului **Agentul straniu** (și chiar în unele scene «live») figurează formații rock, între care Roșu și Negru. Ca să nu mai vorbim de cele 15 filme la care a semnat muzica pînă în prezent acest extrem de talentat tînăr compozitor care este Adrian Enescu, adept al unui manifest rock progresiv. Să notăm îndeosebi muzica sa la filmele **Septembrie** (cu piesa titulară cîntată de Ileana Popovici și Mircea Baniciu), ultima serie a **Ardelenilor**, în care face apel la o altă voce rock de frunte, cea a lui Mircea Romcescu), **7 zile, Rîul care urcă muntele, Întoarcerea lui Magellan, Urgia.** În fine, un capitol aparte în «tînăra muzică» de film îl constituie autorii interpreți de folk-rock, care aduc prin creațiile lor o notă cu totul aparte, inspirîndu-se în mod preferențial din filonul folcloric românesc. Să-i numim aici pe Dorin Liviu Zaharia (**Nunta de piatră** și multe altele) Mircea Florian (**Minia, Cine mă strigă?**) Doru Stănculescu (**Porțile albastre ale orașului**).

Urmărind clasamentele discografice, vom avea o oglindă ideală a succesului unui film muzical, pentru că, automat, banda sonoră a majorității producțiilor de gen este transpusă pe disc (iată un aspect care ar trebui să stea mai serios în atenția Electrocordului). Astfel, în 1978, au figurat în topuri 16 asemenea albume «soundtrack», iar în 1979 nu mai puțin de 25! Există nu numai regizori și interpreți ce dau o atenție specială acestui gen atît de îndrăgit de tineri, ci și case producătoare. Dintre acestea din urmă se detașează R.S.O. (Robert Stigwood Organisation) și Columbia. Este suficient să enumerăm cele mai mari succese ale fiecăreia: RSO se mîndrește cu **Saturday Night Fever, Grease, Sgt Pepper's..., Meatballs** (cu David Naughton, Mary McGregor, Rick Dees), dar și cu **The Empire Strikes Back** — continuare la **Războiul stelelor**, sub bagheta aceluiași George Lucas și muzica cosmic-rock a lui John Williams. De cealaltă, parte, Columbia aruncă în luptă **The Kids Are Alright, Americathon** (cu Beach Boys, Eddie Money, Elvis Costello, Nick Love, Tom Scott), precum și cele două antologii ale aceluiași neobosit Lucas: **American Grattiti** (anii '50) și **More American Grattiti** (anii '60). Și aceasta rezumîndu-ne doar la muzica de film cu caracter rock, la care ne-am limitat din capul locului. Dar, vom reveni asupra subiectului cu o altă ocazie. Să mai notăm faptul că în ultimii ani, pe toate meridianele, revine în forță filmul muzical?

Octavian URSULESCU

Pe locul întîi în topurile din 1974 cu «Waterloo». Dar în 1980? (formația ABBA)

Întoarcere simbolică

După o destul de lungă tăcere, realizatorul francez René Allio apare cu un nou film intitulat **Întoarcere la Marsilia** care este o întoarcere în spațiu dar mai ales o întoarcere în timp. El capătă astfel o anumită semnificație simbolică. Întreaga narațiune se desfășoară la Marsilia, bineînțeles. Personajul central Michel este de origină italiană dar locuiește la Paris. Acum se întoarce în orașul copilăriei și tinereții lui pentru a participa la înmormîntarea unei mătuși. Este evident îmbătrînit, s-a îngrășat, a devenit un om înstărit și cu o anumită putere în timp ce restul membrilor familiei sale rămăsese în portul mediteranean sînt aceiași modești imigranți italieni care trăiesc la marginea societății. În ziua înmormîntării, un nepot de-al său din Marsilia îi fură mașina într-un gest de sfidare. Michel încearcă să-și găsească mașina în care lăsase niște documente destul de compromițătoare pentru el. Pe de altă parte, era curios să-l descopere pe acest tînăr neliniștit și să afle motivele gestului său. Ancheta pe care o pornește pe urma tînărului îl obligă să pătrundă mai ales într-un labirint al timpului. Pînă la urmă însă, Michel descoperă în nepotul său propriul său chip de mai bine de două decenii în urmă, pe vremea cînd, adolescent, parcurgea și el o existență pe muchie de cuțit.

Așa cum era de așteptat și cu acest film, René Allio pornește de la o istorioară aparent simplă pentru a coborî în straturile sufletești ale unui om aparent așezat și realizat, și a ajunge la punctele nevralgice ale unei personalități pe care conveniionalismul o ascunde astăzi sub aparența liniștii și satisfacției de sine. Interpretul protagonistului este Raff Valone iar alături de el apare în film Andrea Ferreol.

Un memento vibrant

Nu incendiați planeta noastră se intitulează documentarul de lung metraj realizat de documentarista din R.D.G., Gitta Nickel. Filmul este, de fapt, o rememorare a primei lansări a unei bombe atomice pe fața pămîntului, cea de la Hiroșima. Întregul film pornește de la o vizită întreprinsă astăzi și purtată pas cu pas timp de 35 de ani pînă în 1979 spre a depista urmările încă nesterse, devastările, păstrate încă la Hiroșima ca un memento dar și acele urme insinuate în viața celor care au supraviețuit și a urmașilor lor care n-au trăit momentul Hiroșimei ci doar consecințele ei. Lung-metrajul documentar al realizatoarei din R.D.G., este un act cutremurător de conștiință și un nou și vibrant memento.

Din nou după un deceniu în regia lui Antonioni în *Misterul lui Obeenwald* (Monica Vitti)

O criză «interioară»

Presa de specialitate din Franța reține o foarte curioasă interpretare pe care încearcă s-o dea crizei prin care trece cinematograful francez, actorul de cinema și de teatru și în același timp regizor Daniel Ceccaldi: «Sigur că cinematograful nostru merge prost și că el se ascunde înapoia unei fațade atrăgătoare dar ea ascunde o imensă mizerie. Dacă te uiți mai bine chiar și fațada este crăpată. Centrul cinematografiei răspunde prin tot felul de cifre care pentru omul de rînd nu par să spună mai nimic și care, în fond, sînt destinate să facă invizibilă o realitate. Eu unul cred că cinematograful francez de dinainte de război era la cel mai înalt nivel. Și în Statele Unite această perioadă era una de apogeu. Actualmente am cam nimerit în impas noi cei care lucrăm în cinema. Motivele? În primul rînd as numi lipsa de imaginație și de curaj ale autorilor. La drept vorbind facem filme care nu conțin adevărate subiecte. Autorii ăștia își închipuie că poves-

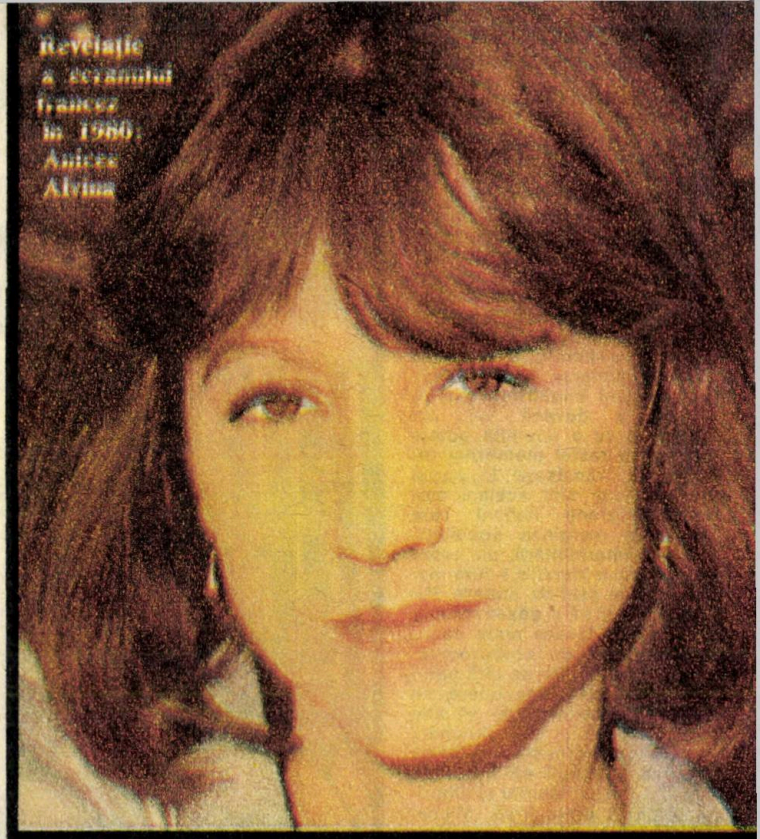
tioarele lor «croșetate» interesează pe cineva. Atîta timp cît cinematograful nu va fi luat în serios și făcut cu toată seriozitatea și cu toată răspunderea față de curiozitatea și inteligența spectatorului el va fi mereu în criză și această criză este în primul rînd interioară.»

Sursă sigură

Într-un studiu care-și propune să analizeze destinul ecranizărilor în cinematograful bulgar, criticul de cinema Vera Naidenova face o analiză a fenomenului cinematografic privit prin prizma sursei literare pe care o invocă și afirmă printre altele: față de alte cinematografii, cea bulgară este dintre cele care au recurs în cel mai înalt grad la sursa literară. «Pînă în anii '50, autorii de filme din Bulgaria au folosit cu prioritate patrimoniul literar, iar ecranizările acestei perioade se înscriu printre cele mai valoroase ale întregii producții filmice bulgare. Dar nivelul tehnic și artistic neevoluat al cinematografului bulgar de atunci nu îngăduia acestor încercări să intre cu drepturi depline în patrimoniul cultural național al Bulgariei. După aceea cinematograful, fără să se îndepărteze de sursa literară ca sursă tradițională, a cunoscut o perioadă (mai ales între anii '50 și '60) în care progresul gîndirii cinematografice a fost marcat de o abundență prezență a scenariului original. Ecranizările continuă să apară și în această perioadă în planurile de producție chiar dacă într-un ritm mai lent, dar reprezentînd o permanență a artei cinematografice bulgare. Și chiar dacă cinematograful abordează încă cu prudență lucrările autorilor contemporani, se poate spune totuși — afirmă autoarea articolului — că arta cinematografică din anii '70 este într-o măsură considerabilă legată de lucrările literare apărute în anii '70. Și această referință la operele literare recente înseamnă un mare ajutor și este benefică pentru întreaga gîndire cinematografică.» Autoarea caracterizează paleta tematică a cinematografiei bulgare ca un echilibru între inspirația după surse literare, clasice și contemporane precum și scenariul original.

Un om oarecare?

Nr. 1 dintre actorii americani, Robert Redford este în realitate un om care nu trăiește deloc senzația că e leaderul actorilor de la Hollywood. El este un om care nu se bate pentru primul



Revelație a ecranului francez în 1960: Anicee Alvina

O privire romantică: actrița poloneză Anna Dymna

Pe scenă şi pe platou, Françoise Fabian înseamnă garanţie artistică

În 1980 Maurice Ronet a «încercat» regia de film.

loc în viata socială, nu cultivă relatiile şi nu se lasă cultivat de alţii, este rezervat, plin de tact şi atît cît se poate imagina la un actor de talia şi succesul lui, este un om modest. Între preocupările din afara filmului, pe primul loc se află viata de familie. În al doilea rînd, s-ar părea că actoria nu îl satisface pe deplin şi că ar dori să-şi încerce puterile ca realizator. «Regia de film mă atrage mult mai mult decît actoria — a declarat el recent, dar rămîne de văzut cîte aptitudini am pentru aceasta». Faptul va putea fi verificat destul de curînd cu filmul pe care l-a realizat şi care exprimă o viziune a lui despre omul obişnuit. Filmul se cheamă dealtfel, **Un om oarecare.** În funcţie de succesul pe care îl va avea acest film, Robert Redford se va decide dacă să mai încerce sau nu să facă regie.

Flagel social

Pe platourile cehoslovace de la Barrandov, regizorul Jiri Svoboda şi-a încheiat de curînd filmările la noua sa povestire cinematografică intitulată **O tînără uşuratecă.** Scenariul îi apar-

(Continuare în pag. 184)

«Laureatul» Oscar-ului 1980: Dustin Hoffman

Cinema

Rev „Cin la Hol

Laureatul și juniorul

E mult de atunci și totuși nu prea mult de cînd Dustin Hoffman a fost propus pentru prima oară la Oscar pentru rolul din filmul **Laureatul**. A urmat o serie de filme în care rolurile au fost foarte diferite unul de celălalt. «Dacă a trebuit să consacru doi ani și jumătate pentru un film — așa cum s-a întîmplat cu **Kramer contra Kramer**—înseamnă că trebuie să fi fost ceva foarte aproape de ceea ce simt»

Dustin Hoffman locuiește la New York, ca să fie aproape de marile teatre ale Broadway-ului, unde din timp în timp apare atunci cînd vrea să se recreieze după un film sau cînd este atras de un personaj. «Un bun regizor este acela care respectă creativitatea, și nu numai a lui, a actorului în fața aparatului, ci a tuturor celor care participă la realizarea unui film. Nimeni n-are dreptul astăzi să tot reia o scenă, pentru că ea «costă», și nici nu poate obține aceleași «emoții de la actor».

Hoffman este unul din actorii cei mai deosebiți din cîți am cunoscut aici. Are un mare respect, aproape o adorație pentru Sir Alec Guiness cu care ține să se identifice.

Cît despre Justin Henry, dacă n-ați auzit pînă acum de numele lui nu sînteți de vină, pentru că n-are încă zece ani. Ba mai precis, Justin Henry, abia trecuse de șapte cînd și-a început «cariera» de actor în rolul fiului lui Dustin Hoffman, din cel mai bun film al anului 1980, **Kramer contra Kramer**.

L-am întrebat separat, ce simte, după acest film, dacă s-a schimbat ceva în atitudinea lui față de sine sau față de viață în general, față de școală, etc. Mi-a răspuns că are timp și pentru joacă, și pentru școală, și pentru... actorie».

Campionul

Cu toate că Muhammad Ali (alias Classius-Clay) nu a reușit să cucerească titlul suprem în boxul mondial, presa n-a încetat să vorbească insistent tot despre el. Campionul este într-adevăr o personalitate care nu se dizolvă ușor în anonimat, preocupările lui sînt multiple și între acestea cinematograful se află la loc de cinste. După o evoluție într-un lung metraj în care a deținut unul din rolurile principale, Ali-Clay se pregătește acum cu o egală energie pentru un nou film, dar și pentru o nouă încercare de a recîștiga centura de campion mondial de box. În afară de asta el răspunde prompt și extrem de conștiincios la tot felul de solicitări obștești unde nu face niciodată act convențional de prezență. Campionului îi place boxul dar și filmul. Părerile lui despre filmeașa spun prietenii și specialiștii — au uneori gravitatea unui upercut.

Și totuși «neînfrîntul» Cassius Clay

ista
ema"
lywood

Modesta Natalie

Pe Natalie Wood nu o poţi întîlni prea uşor şi nici nu te poţi lăuda că ai obţinut din partea ei promisiunea unui interviu în exclusivitate. Pur şi simplu Natalie Wood este cu mult dincolo de zbaterea «steluţelor» preocupate să-şi găsească un loc sub soarele hollywoodian.

Natalie Wood este o «figură» a cetăţii filmului, imagine la care ea nu contribuie astăzi cu nimic. Trăieşte foarte retrasă, din cînd în cînd face cîte un film dar nu face caz de el şi situează în prim plan propria ei viaţă de familie. Ceea ce întăreşte acele opinii care spun despre Natalie Wood că este prototipul vedetei modeste.

Singură cu revista «Cinema» în mînă: Natalie Wood

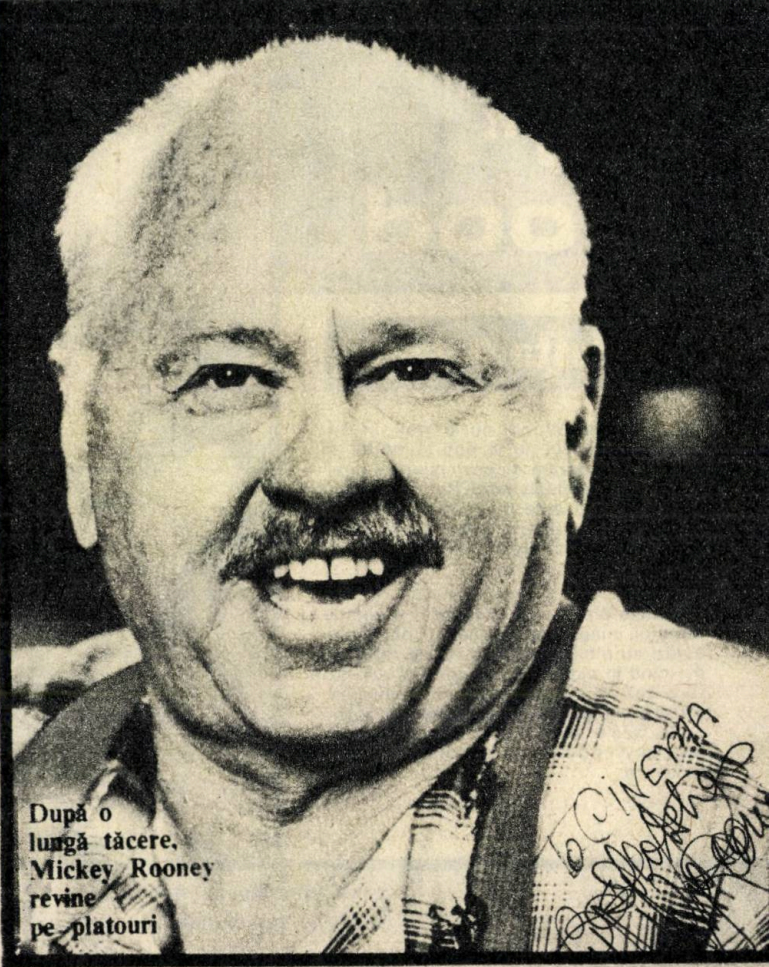
Nu ştim dacă Jane Fonda citeşte sau numai încearcă...

Anti-vedeta

Nici pe Jane Fonda n-o poţi aborda uşor pentru că este ca un arici. Inteligentă, sarcastică, cu o replică de multe ori devastatoare. Jane Fonda nu caută să obţină bunăvoinţa interlocutorului nici să-şi consolideze reputaţia artistică. Este mai degrabă o conştiinţă a generaţiei ei, în egală măsură entuziastă şi lucidă. Propriile ei realizări — atunci cînd le discută — le trece prin filtrul unei analize implacabile. Cînd joacă este o mare actriţă iar cînd priveşte ceea ce a jucat, devine un critic intransigent. Este extrem de pilduitor s-o poţi urmări într-o manifestare publică cum ar fi, de exemplu, decernarea Oscar-ului. Ei bine, Jane Fonda nu are nimic din poza de multe ori studiată în faţa oglinzii a vedetelor-tip. Este firească, rezervată şi cu toate astea toate privirile se concentrează asupra ei.

Mickey Rooney

Nimeni n-a fost surprins mai mult decît Mickey Rooney că a fost propus la Oscar pentru rolul din **Black Stallion,** un film poetic despre antrenorul care a îmbătrînit și un cal negru pe care reușește să-l antrezene pentru marea — ultima? — cursă. În afară de o școală de actori care îi poartă numele, Mickey Rooney intrase în conul de anonimat pînă acum vreo doi-trei ani cînd, studiourile «Disney» l-au invitat să joace în **Pete's Dragon** un film semianimat. Mickey se minunează că lumea își mai aduce aminte de el, pe cînd despre alții «mai buni ca mine, nu se mai pomenește de multă vreme nimic». Chipul de astăzi al lui Rooney nu mai amintește decît vag pe acela al băiețandrului vioi trecînd prin nenumărate aventuri sentimentale ce făceau deliciul publicului. Rooney poartă acum «greutatea» anilor și sub zîmbetul lui, parcă abia arborat, se ghicește amărăciunea unor ani care l-au ținut în conul de umbră.



După o lungă tăcere, Mickey Rooney revine pe platouri

Un italian la Hollywood

Evident, Tognazzi pe care l-am găsit într-o dimineață la studiouri, este un om foarte amabil și are disponibilitatea să schimbe o vorbă, două, ba chiar să răsfoiască revista pe care i-o ofer. Și, precum se vede, o face cu neascunsă simpatie pentru limba care seamănă cu cea pe care o vorbește și el. Ugo Tognazzi nu cred că are de gînd să stea prea mult pe aici pe la Hollywood. A venit pentru o colaborare artistică pentru el mai degrabă o experiență artistică în condiții americane. Dar Ugo Tognazzi este foarte legat de cinematografia italiană care, la drept vorbind, nu este o cinematografie oarecare. Și la faima ei de astăzi a contribuit și preopinentul nostru din fotografia alăturată.

Pentru Tognazzi lectura în limba română nu pare dificilă

Singurătatea lui Mike Connors

«Marele singuratec», de pe coperta revistei «Cinema» cu care sîntem fotografiați, i se potrivește ca o mănușă acestui actor talentat, care după terminarea serialului **Mannix** s-a văzut «stopat» de maldărul de scenarii oferite, care nu-i plăceau. Altele, în care ar fi vrut să joace, au fost încredințate altor actori...

Astfel, nu m-a mirat deloc cînd Mike mi-a spus — ca și alții în situația lui, și cu reputație artistică egală sau chiar mai mare — «că dacă s-ar ivi prilejul unui rol bun într-o co-producție în România, s-ar urca imediat în avion». De la zis și pînă la făcut este o punte mare, deoarece mai întîi cineva trebuie să scrie acel scenariu sau poveste ce poate conține un subiect de interes internațional. Apoi ar mai fi problemele de finanțare etc. Așa încît, stimați cititori, dacă aveți vreo idee bună de film pentru Mike...

O Cenușăreasă în cetatea filmului

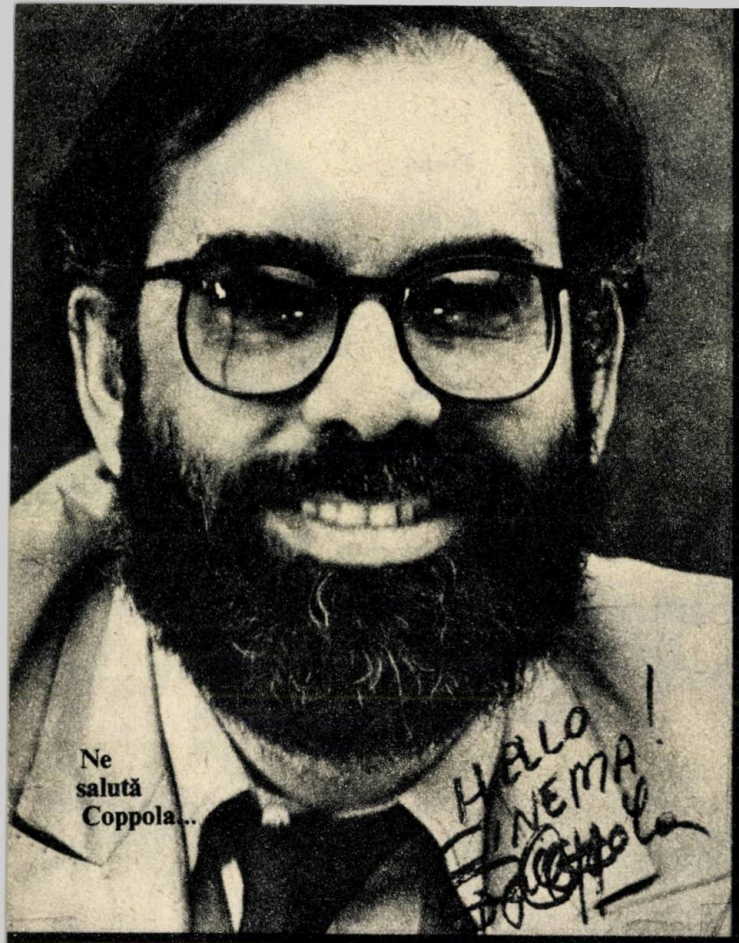
M-am întîlnit cu Sally Field, noua deținătoare a onoratei statuete Oscar '80, decernată celei mai bune actrițe a anului pentru rolul și portretul unic al muncitoarei sindicaliste din filmul **Norma Rae** — în casa lui Burt Reynolds. «Burt însă nu este singurul care m-a ajutat, căci datorez enorm și lui Jack Lemmon care a fost cu mine la Cannes și m-a susținut... biata de mine: Nu m-am așteptat ca publicul internațional să se ridice în picioare și să mă aplaude timp de 10—15 minute... Jack m-a salvat cînd am ieșit, dar odată ajunsă afară, paparazzi m-au împins de o parte ca să-l fotografieze pe Jack... Asta m-a făcut să înțeleg că într-o bună zi poți fi cel sau cea mai importantă persoană, iar a doua zi să fii zero...» mi-a spus Sally cu înțelepciune.

La Hollywood se perindă sute de talente. E mai dificil să te faci cunoscut. Sally a avut norocul să fie remarcată de Burt pe cînd juca la televiziune în rolul unei călugărițe nostime. Cînd serialul a luat sfîrșit, Burt Reynolds a invitat-o să joace cu el în cîteva filme amuzante, de aventuri. În sfîrșit, cînd i s-a prezentat ocazia unui rol atît de diferit și de serios l-a acceptat, cu toate că alții din jurul ei n-au crezut-o în stare să-l realizeze.

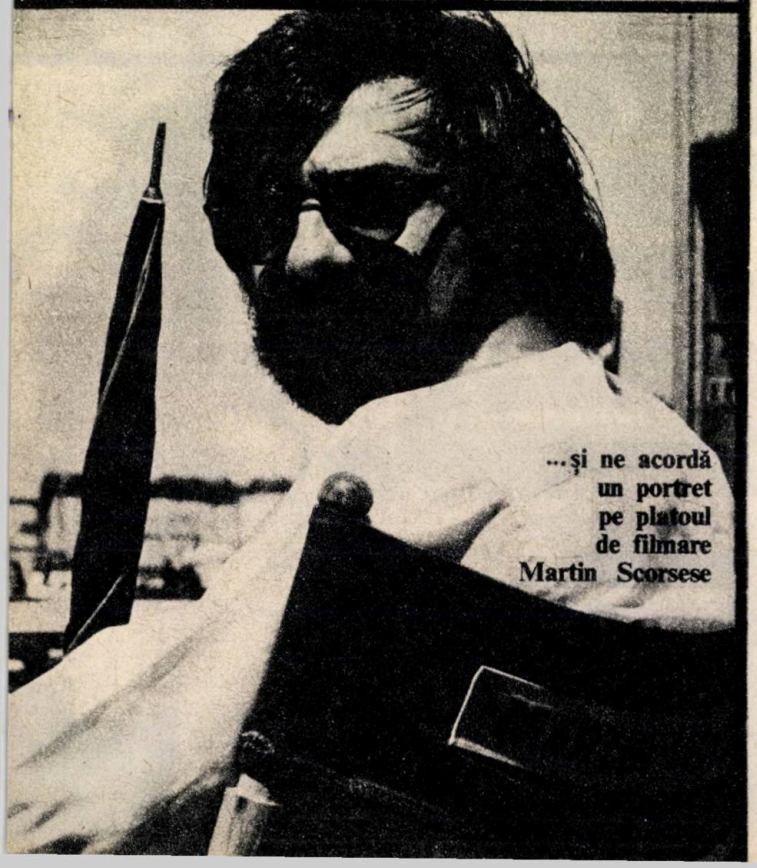
Cît despre rolul ei de textilistă din **Norma Rae**, Sally e convinsă că două ore de muncă în fabrica aceea, în condițiile mizerabile în care trebuiau să muncească oamenii, echivalează cu opt ore de muncă în alte domenii. «Este atît de greu — spune Sally Field — atît de acuzator, atît de murdar și de nesănătos din cauza norului de scame»...

Fostul Mannix de care lumea își amintește cu plăcere «citește» revista Cinema

De curînd pe ecranele lumii Sally Field a făcut senzație în Norma Rae



Ne salută Coppola...



...și ne acordă un portret pe platoul de filmare Martin Scorsese

Mereu gabaritul Francis

Cu marele regizor și cineast Francis Coopola m-am întîlnit în mare viteză nu pe platou, ci la o masă de lucru unde perfecta cu avocații săi o tranzacție. Despre **Apocalypse Now,** marele lui film de război care rulează acum pe multe ecrane, Coppola zice că parcă ar mai umbla puțin la montaj (!).

După mine, **Apocalypse** nu este cel mai bun film al său, deoarece spectatorul se regăsește tot ca «spectator» în timpul filmului. Nu uită că e într-o sală de proiecție. Dar ca orice film de Coppola, el conține scene originale și greu de filmat. Fără îndoială că este mai de grabă un «film-școală» pentru studenți, ceea ce nu e puțin lucru, fiind vorba de măiestria lui regizorală...

Tandrul sarcastic

Cam așa ar putea fi caracterizat, bineînțeles cu riscul de a nu nimeri chiar la țintă, regizorul care, deși nu-și face nici un fel de publicitate, atrage întotdeauna privirile: Martin Scorsese, italo-americanul cum i se spune (de fapt un alt mare italo-american alături de Coppola, Cimino, De Niro, Pacino etc.). Scorsese este ca o lumînare care arde deodată la ambele capete. Se consumă intens și cînd lucrează pe platou și — așa se spune — atunci cînd se pregătește. Are aerul unui devorat de propria lui pasiune pentru film. Dar cînd îl vezi lucrînd, tensiunea lui nu înseamnă stare colerică ci o vibrație specială capabilă să dinamizeze și să insufle entuziasm. Zîmbește, e omenos dar știe să și muște.

Grupaj și foto realizat de
Ray ARCO

Ghiciți cine se ascunde sub mască?
Soluțiile pentru pagina 152.

1) Octavian Cotescu. 2) Giulietta Masina. 3) Federico Fellini. 4) Jerry Lewis. 5) Pierre Etaix. 6) George Mihăiță.

The Rose e important?

O nouă «stea» a răsărit, mai bine zis, a fost recunoscută în capitala filmului: Bette Midler, ca urmare a performanței ei din filmul **The Rose** în care a interpretat viața tragică a unei mari cîntărețe denumită The Rose. Să nu credeți că descoperirea ei ca «stea» s-a făcut peste noapte. A fost urmarea unor mari succese, timp de 12 ani pe scenele muzicale ale Broadway-ului. Dar cine este Bette în realitate? A fost numită Bette, după Bette Davis, căci încă de mică își manifesta «talentele» pe care mai tîrziu le-a dezvoltat la școala din Hawai, unde familia ei s-a mutat din frigurosul New York. Ceea ce n-a împiedicat-o ca mai tîrziu să reapară la New York unde, treptat, datorită muncii uriașe cît și talentului ei real de cîntăreață și actriță, să se facă remarcată. Subsemnatul, împreună cu colegii de presă din Hollywood am fost invitați la un concert extraordinar dat de ea. M-am dus s-o văd mai îndeaproape cum cînta și cum juca. Acompaniată de Alan Bates, care juca aici rolul de manager, Bette Middler, prin ținuta și magnetismul ei ne-a impresionat pe toți. Cu adevărat, o «stea»!

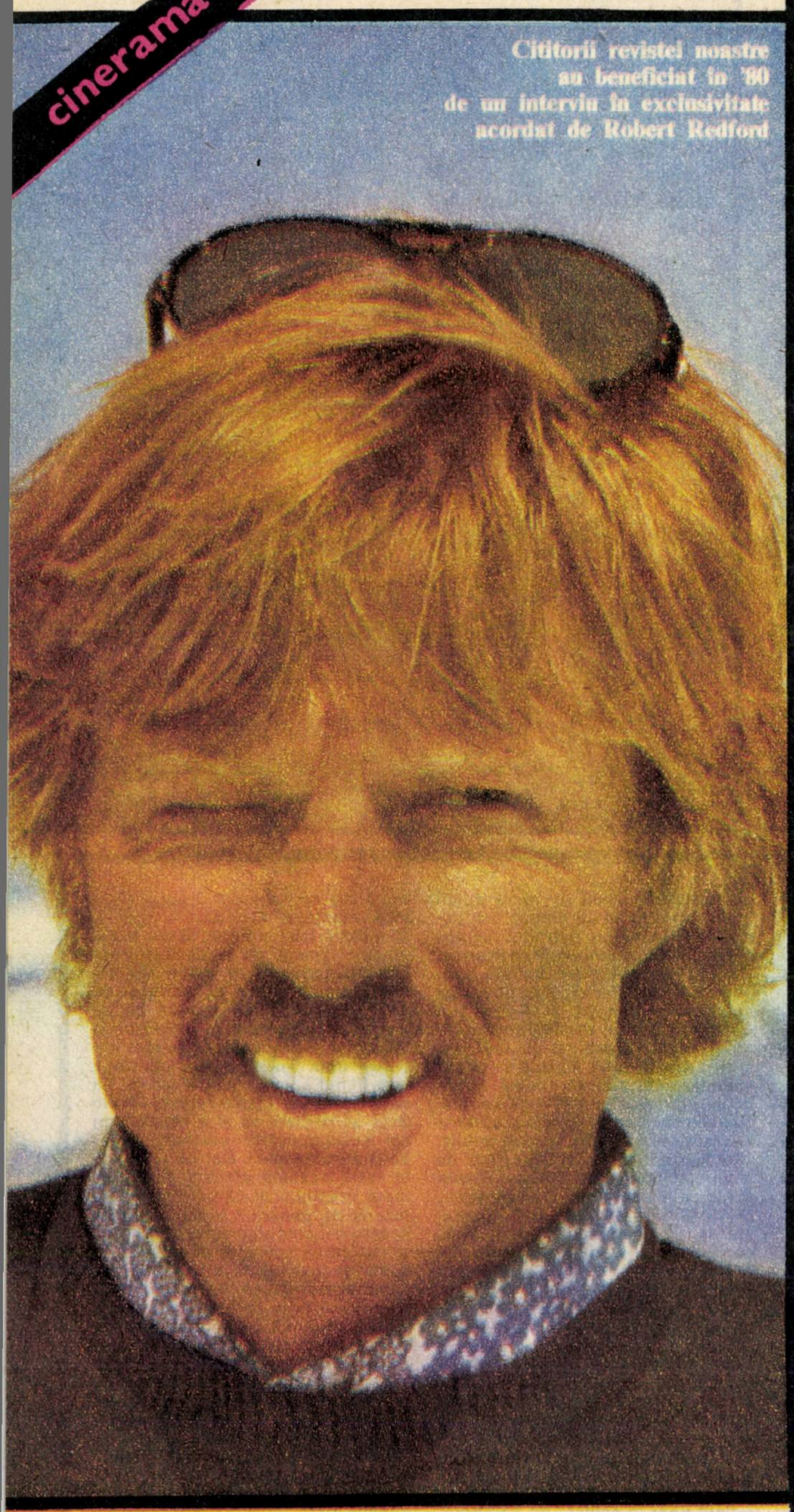
După Barbra Streisand o altă cîntăreață cucerește ecranul: Bette Midler

periscop

Scandal la Roma

Un scandal numit Caligula. Noul film despre al cărui regizor deocamdată nu vom pomeni pentru că, așa cum apare astăzi filmul (acolo unde i se permite să apară și asta se întîmplă în foarte, foarte puține locuri), el nu are regizor. **Caligula** este un eveniment scandalos descris ca unul din filmele cele mai scumpe din seria pornografică din cîte s-au făcut vreodată. Dar asta n-ar fi decît o caracterizare foarte generală. Scandalul pornește tocmai de la particularitățile acestui film. Filmul a fost lansat publicitar, ca idee, în primul rînd, în 1976, ca transcripție pentru cinema, realizată de un vestit scriitor și dramaturg american locuind în Italia, Gore Vidal. La vremea respectivă, singurul producător, despre care a luat act presa, a fost Franco Rossellini, care de fapt era în căutare de fonduri pentru a asigura producerea acestui film. Această căutare de fonduri a deschis ușa tuturor combinațiilor și de aici a unor greu de imaginat transformări pe care le-a suferit scenariul original al lui Vidal. Unul din cei mai substanțiali finanțatori ai filmului apărut peste noapte și cu un mare apetit pentru «afacerea cu filmul» s-a numit Bob Guccione, patronul revistei de dubioasă reputație **Penthouse.** Ca om al fondurilor substanțiale puse la bătaie, el a văzut în povestea împăratului dement al Romei un pretext pentru un dezmăț pornografic și sexual combinat cu terorism și hedonism, totul învăluit în argumentele unei supraproducții abundentă din toate punctele de vedere. Dar el a dorit ca acestor ingrediente — credea el — pentru marele public, să asigure filmului și «o latură de respectabilitate» prin aducerea unor actori ca Malcom Mc. Dowell, Peter O'Toole și John Gielgud. Regizorul era la acel moment, Tinto Bras, considerat a fi un fel de Ken Russel al Italiei. Filmările abia începuseră cînd a si izbucnit primul scandal. Maria Schneider a părăsit filmul dîndu-și seama că este pornografic și ținînd să precizeze că, după experiența pe care a făcut-o cu **Ultimul tango,** «nu va mai accepta niciodată să intre într-o asemenea combinație josnică». După un an, cînd filmările erau pe sfîrșite, a început adevăratul foc de artificii. În primul rînd, Tinto Bras a fost exclus din distribuție, de pe platouri și de pe contract, fiind reținut doar în calitate de colaborator cu o imprecisă contribuție. În orice caz nu i s-a dat dreptul să-și facă montajul filmului. Al doilea scandal a izbucnit cînd Gore Vidal, dîndu-și seama ce fel de turnură a luat scenariul lui, a cerut să-i fie șters numele de pe scenariu și de pe genericul filmului. După ce au ieșit din competiție și regizorul și scenaristul, producătorii au luat inițiativa unor «completări» pentru a face filmul și mai picant ceea ce l-a determinat pe fostul regizor Tinto Bras să declare că el a căpătat un aer corespunzător «esteticii celor de la **Penthouse**». Dar ce rol joacă în toată această afacere actori de mare prestigiu al căror nume este înscris pe generic? Niciunul dintre aceștia nu parcurge și nu contribuie la realizarea scenelor decoltate, picante și josnice. Ei sînt un fel de «apariții serioase» într-un film în care, în clipa în care se văd, se întreabă ce-au căutat. Tot ce este pe placul producătorilor este realizat de fapt de actori necunoscuți, figuranți și amatori de a se vedea pe pînza ecranului. Filmul a costat incredibil de mult și este atît de licențios încît la ora actuală, cei ce au investit bani în el privesc cu tristețe cum în 1980 n-au ajuns încă să găsească acele săli care să-i pună în situația de a recîștiga măcar ce-au investit în el.

Mircea Alexandrescu



Cititorii revistei noastre au beneficiat în '80 de un interviu în exclusivitate acordat de Robert Redford

(Urmare din pag. 177)

ţine Jaromirei Kolarova şi în jurul acestei povestiri cinematografice au avut loc nenumărate discuţii înainte chiar ca filmul să fi intrat în reţeaua de săli. Scenarista propune o privire fără nici un fel de menajamente, dar şi fără nici un fel de pornire asupra unei categorii de tineri (destul de restrînsă de altfel) dar care, din păcate, se vede, tineri care sînt dispuşi la orice şi de fapt nu sînt dispuşi la nimic în viaţă, şi pînă la urmă ajung în acea zonă în care cred că rezolvă ceea ce n-au putut rezolva nici cu mintea, nici cu braţele: alcoolismul. Povestea imaginată de Kolarova şi transpusă de Svoboda este — afirma comentatorii — foarte dramatică, iar filmul o abordează ca pe una din problemele grave ale epocii noastre. Pentru că aşa cum insistă sociologii şi medicii, alcoolismul la tineri este o problemă care nu poate fi trecută pe planul doi.

Ecou internaţional

Un critic francez a încercat într-un număr recent din revista de specialitate «Positif» o privire de ansamblu asupra filmelor realizate pînă acum de regizorul sovietic Nikita Mihalkov. Iată una din constatări: «Dintre cele trei filme ale lui Mihalkov distribuite în Franţa, se desprinde o impresionantă şi remarcabilă omogenitate: ceea ce este curios este faptul de a vedea încă din primele opere ale unui cineast o asemenea convergenţă în tematică şi expresie. **Cinci seri** este din acest punct de vedere o sinteză a celorlalte două filme atît ca subiect cît (dar acest lucru este mai puţin clar) şi ca formă.»

Consonanţe

Încă un actor francez, Roger Hanin face rechizitoriul cinematografului din ţara sa. Întrebat dacă într-adevăr consideră că cinematograful francez este cu mult mai prost în raport cu alte cinematografii, cu cea italiană de exemplu sau cu cea americană, actorul a răspuns: «Acesta este adevărul. Ştiu că nu mă fac simpatic spunînd treaba asta, dar trebuie să îndrăznească cineva s-o facă. La unele întîlniri profesionale, se întîmplă ca unul dintre noi să poată cita în decurs de cinci minute zece filme italiene extraordinare sau zece filme americane extraordinare. Cînd se pune însă problema să citeze cîteva filme franceze ex-

traordinare, nu reușește s-o facă. În ultimii zece ani, nu cred că au existat mari filme franceze. Și asta este o realitate pe care nu trebuie să ne-o ascundem. Motivele sînt multe și trebuie analizate cu grijă. Pot exista cauze economice, sau poate practica platourilor noastre, dar un lucru mie îmi este foarte clar: filme fără idei, fără probleme acute și fără talent nu pot interesa pe nimeni».

Revenirea octogenarului

Binecunoscutul (de mai multe decenii) regizor maghiar Geza Radvanyi, autorul filmului care a făcut atîta vîlvă imediat după cel de al doilea război mondial, **Undeva în Europa**, a revenit pe platouri după o destul de lungă întrerupere pentru a realiza filmul **Circul Maxim**. Povestea din noul său film se desfășoară în aceeași epocă, cu aceea a filmului **Undeva în Europa**. «Am căutat multă vreme titlul pentru noua mea povestire cinematografică — spune Radvanyi. Ezitam între **Circul Maxim** sau **Joc de marionete**, pentru că la drept vorbind personajele care își caută refugiul în niște sărmane rulote de circ, murdare și respingătoare, nici nu știu încotro s-o apuce. Știu doar atît că trebuie să fugă undeva. Acțiunea noului meu film se petrece în Ungaria anului 1944, și destinul personajelor pe care le-am adus pe ecran este comparabil cu acela al marionetei care trebuie să dănțuiască așa cum o struneste istoria pe o scenă a unor gigantice marionete de astă dată. Filmul seamănă cu precedentul meu **Undeva în Europa** în măsura în care este ceea ce s-ar putea numi «un film al rătăcirii». În **Undeva în Europa**, copiii căutau o ieșire care să-i ducă spre viață. De astădată adulții sînt aceia care caută această ieșire. De bună seamă e pentru prima oară în viață că încerc ceva ce n-am mai încercat înainte: să transplantez într-un nou film ceva din acea peliculă la care țin atît de mult: **Undeva în Europa**. N-ar fi vorba neapărat de stil ci mai degrabă de atmosfera acelui film.»

Serial romanțios

Este vorba de o realizare pentru televiziune, apărută în America, și care cunoaște o popularitate încă mai mare decît **Rădăcini** și **Holocaust**. Serialul se cheamă **Șogun** și triumful său este cu atît mai surprinzător — afirmă unul din comentatori — cu cît este tot ce poate fi mai deosebit de un serial comercial

Cine este Djamal?

«În mica localitate Sarp din Turkmenia, se povestește că, toamna trecută, doi pasageri au așteptat răbdători trenul în fața unei clădiri tipic feroviare din apropiere, pe care scria «Cantonul 20». După cîteva ore, răstimp în care s-au tot mirat ce o fi cu trenurile de nu mai opresc acolo, cei doi au aflat că nu era decît un decor de film... Scenograful a construit într-adevăr, cu o fidelitate uimitoare, vechea gară pe care o știam din copilărie. De aceea am și ales Sarp-ul, locul unde m-am născut și unde cunosc fiecare palmă de pămînt albicios și tare ca piatra — ca loc al acțiunii noului film **Copacul Djamalei** — își începe regizorul Narliev destăinuirea. «Ca și în filmele mele anterioare, de exemplu, **Mireasa**, personajul principal este tot o femeie. Prin intermediul ei vreau să aduc un omagiu acelor oameni care își închină viața fericirii altora, un omagiu adus bunătății ca forță activă, care lasă pe pămînt cea mai durabilă și mai luminoasă urmă.

Djamal este o simplă femeie turkmenă, cu o viață grea, pe care oamenii i-o complică și mai mult. Însă nimic nu poate ucide în ea dragostea și încrederea în semeni, nevoia de a le veni în ajutor — discret, firesc — ori de cîte ori îi stă în putere.

Djamal moare salvînd viața soțului iubit. În urma ei rămîne copacul pe care l-a sădit în deșert, ca un simbol al triumfului binelui — generator de viață. Cînd constructorii canalului de irigație ajung cu lucrările în dreptul lui, fac o ramificație specială pentru singuraticul «copac al Djamalei», ajutîndu-i să trăiască și imortalizînd astfel amintirea luminoasă a femeii.»

În film este vorba, de fapt, de o întîmplare reală, petrecută cîndva pe aceste meleaguri. De aceea locuitorii orășelului s-au arătat foarte interesați ca evocarea să fie cît mai exactă și i-au dat regizorului turcmen tot felul de sugestii și sfaturi.

E. AZERNIKOVA

O predilectă a comediei cehe: Bozidara Turzonovova

tre latura ei mai sîngeroasă dar și o viziune mai bufonică) Turneul va începe la Paris. O'Toole afirmă că ar fi fost născut pentru acest rol. Oricum, astăzi marele interpret se lansează cu **Macbeth** mai ales pentru că în cariera sa cinematografică au intervenit tot felul de pauze și incertitudini. Ultimul lui film memorabil a fost **Leul în iarnă** (realizat în 1968). Revenirea pe platouri s-a făcut de curînd cu o peliculă turnată în Statele Unite, și care este intitulată, poate puțin curios pentru un actor ca el, **Cascadorul**. Deși O'Toole poartă amprenta unei lungi suferințe, el pare să își revină dar pentru treaba asta face eforturi nebănuite atît în ce privește alimentația cît și odihna și viața regulată. Pentru că, spune el, meseria asta cere înainte de toate o imensă voință și o capacitate de disciplinare.

Mic-burghezii lui Sautet

Unul dintre cei mai prețuiți autori de filme din Franța, Claude Sautet a prezentat de curînd un nou film intitulat **Fiul cel rău**. Cu această ocazie, Sautet care nu s-ar putea spune că adoră publicitatea, a răspuns unor întrebări ale unui ziarist parizian din care socotim că este demn de reținut mai ales capitolul care urmează: «Spuneați într-una din zile, domnule Sautet, că întreaga societate occidentală este din punct de vedere cultural o socie-

conceput să asigure un mare indice de popularitate (așa cum o pretinde legea aspră a concurenței între marile rețele de televiziune de peste ocean). Serialul este inspirat de romanul fluviu al scriitorului englez James Clavell (un best-seller tipărit în 6 milioane de exemplare) și, după cum afirmă același comentator, romanul oferea toate ingredientele marelui spectacol. Povestea se desfășoară în Japonia secolului al XVII-lea. În urma unui naufragiu, un navigator englez John Blackthorne (rol interpretat de Richard Chamberlain) își încrucișează destinul cu acela al lui Torogona un mare senior militar (rol interpretat de Toshiro Mifune). Romanul își plimbă acțiunea, întîmplările și fanteziile în confruntarea dintre două civilizații (aceea a unui orient complicat și aceea a unui occident partizan al ideilor simple).

Se mai spune că acest serial ar fi constituit o revoluție pentru televiziunea americană și o demonstrație că publicul este cu mult mai inteligent decît cred mulți dintre producătorii de povestiri-fluviu pentru orele de film ale televiziunii. Pe de altă parte se mai afirmă că succesul serialului **Șogun** a incitat punerea pe roate a unei coproducții de asemenea pentru televiziune, extrasă din «Aventurile lui Marco Polo».

Shakespeareanul O'Toole

S-a comentat mult și foarte diferit, uneori cu accente drastice din partea unor critici, evoluția lui Peter O'Toole în capodopera shakespearieană **Machbeth**. După o pauză provocată de o stare foarte subredă a sănătății marelui actor, acesta a revenit în ceea ce el a numit «bătălia pentru Macbeth», cu intenția de a impune sau re-impune publicului spectacolul său printr-un lung turneu prin principalele mari orașe englezești. În perspectiva lui 1981, Peter O'Toole se pregătește pentru un mare turneu în Europa, deasemenea cu **Macbeth** (inscenare care poartă amprenta unui spirit ce vrea să repovestească capodopera shakespeareană în-

tate mic-burgheză. Susțineți și astăzi această afirmație?

— În întregime. Societatea franceză este în întregime o societate mic-burgheză. Ea nu este nici cu adevărat proletară și nici o societate dominată de spiritul unei mari burghezii. Mentalitatea noastră este mic-burgheză. Este deajuns să menționăm de cîte ori cuvîntul «mic» revine în toate conversațiile. Totul este mic, luăm o cafea mică, (noi am spune o cafeluță n.r.), facem o mică plimbare sau o mică partidă de cărți...

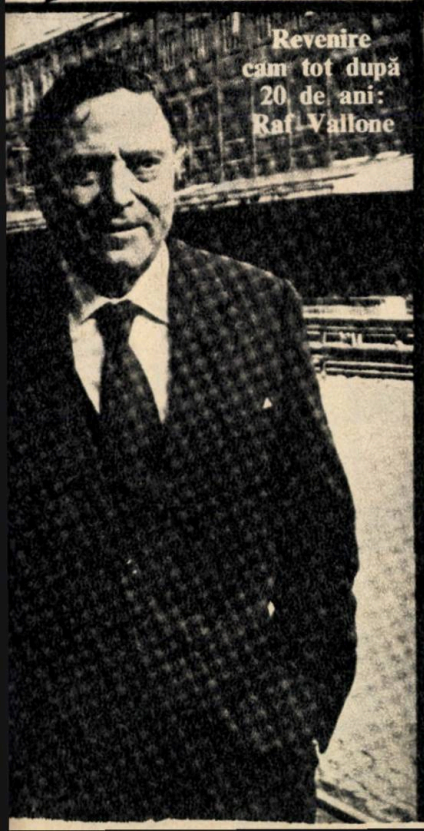
— Și ăsta e un semn al decadenței?

— Este o constatare. Mic-burghezii trăiesc într-un mediu, într-o atmosferă și într-o perspectivă de mică burghezie».

În ce privește ultimul său film, ziaristul l-a întrebat: — Aveți o adevărată slăbiciune pentru Romy Schneider ca actriță. Ba chiar ați și relansat cariera ei la un moment dat.

— N-aș spune și n-aș avea pretenția că i-am relansat cariera artistică, dar e adevărat că, atunci cînd filmam **Acele lucruri ale vieții**, am întîlnit-o și am avut sentimentul că vădea imense posibilități umane și că le putea da glas. Din clipa aceea am fost înclinat să fac mai multe filme cu ea pînă ce va împlini vîrsta de 40 de ani, pentru că îmi dădeam seama că ar fi păcat ca această actriță cu o expresie magnifică pe figură să nu ajungă să se impună».

Un personaj în ascensiune: cascadorul



Revenire cam tot după 20 de ani: Raf Vallone

în direct din Moscova

Spre constelații

Acțiunea filmului de anticipație **Prin mărăcini spre constelații**, realizat la studioul «Maxim Gorki» din Moscova, se petrece în anul 2222, pe îndepărtata planetă Dessa, amenințată cu pieirea. Răspunzînd unui semnal SOS, o navă spațială lansată de pe Terra «dessenizează» pe întinderile lipsite de viață.

Lumea fantastică a lui Richard Viktorov, realizatorul filmului, autorul altor două apreciate realizări similare: **Moscova-Casiopeea** și **Adolescenții în Univers**, nu folosește decît ca pretext pentru dezbaterea de fapt a unor probleme vitale ale realității contemporane. Scenariul, datorat cunoscutului scriitor de literatură științifico-fantastică Kir Bulcikov, și avîndu-l pe Viktorov co-autor, abordează o chestiune la ordinea zilei: poluarea. Un oraș se sufocă în atmosfera irespirabilă a planetei. Oamenii echipați cu măști de gaze, își caută salvarea într-un fel de nișe adînci, dar și acest ultim refugiu e gata să se năruiască și atunci nimic nu îi va mai putea apăra pe dessanieni de ploaia ucigătoare cu bioxid de carbon.

— «Filmul nostru, în pofida subiectului fantastic, se adresează în modul cel mai direct oamenilor și problemelor lor reale — ne declară regizorul. El îi avertizează asupra pericolului ce amenință o inestimabilă bogăție: mediul natural. Să-l păzim ca pe ochii din cap — atragem noi atenția, altfel, într-o zi, ne vom trezi că l-am ucis prin inconștiență, iresponsabilitate și nepăsarea noastră...»

Elena AZERNIKOVA

Felliniadă

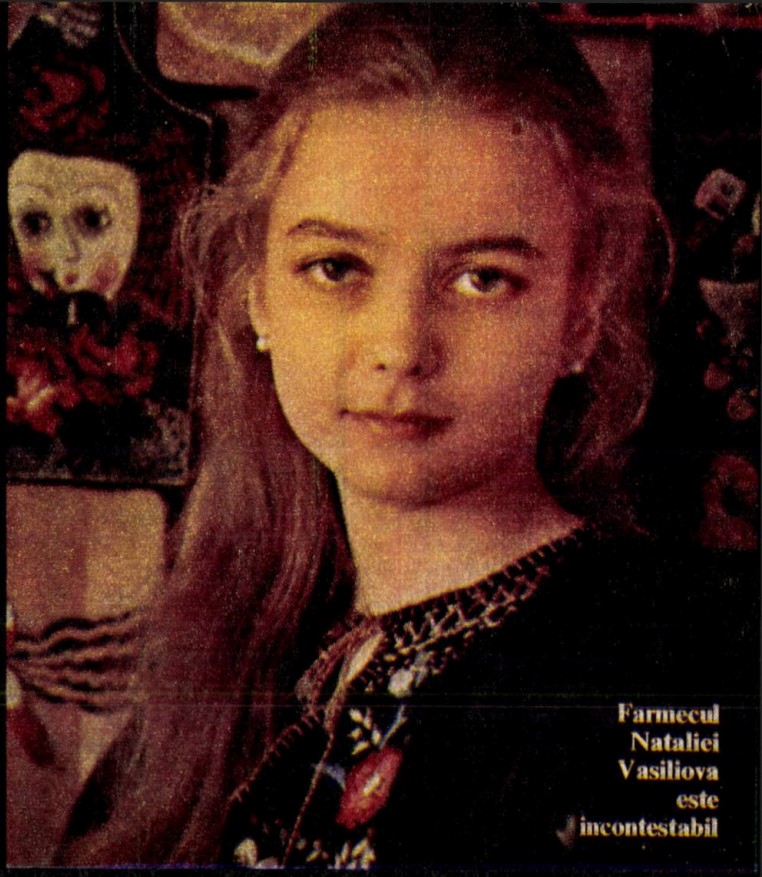
Orașul femeilor, ultimul film al lui Fellini, cunoaște pe ecranele europene o evoluție cam între succes și nepăsare din partea spectatorilor iar comentariile sînt în același spirit. Am reținut pe acela al unui critic francez, Luc Bareges, care încearcă să privească ultimul film prin prizma concepției pe care i-o atribuie el marelui cineast italian, și spune între altele: «Filmele lui Federico Fellini seamănă tot mai mult cu niște vise iar visele marelui cineast italian sînt făcute în așa fel încît să aducă tot mai mult cu niște crize ale unui delir suprarealist... Crize pe care spectatorul trebuie să le suporte sub sancțiunea de a «derapa» și a-și pierde definitiv contactul cu firul narațiunii. Asta este stilul său, acel faimos «limbaj» ce-i este atribuit de la **Julieta și spiritele, Satirycon, Roma, Amárcord** (unde apare deja omul subjugat de fantasmele sale) și **Repetiția de orchestră...** Și apoi pe măsură ce fantasmele se înmulțesc iar problemele devin mai grave, se întîmplă că visurile insolite ale lui Fellini să se transforme chiar în coșmarurii Or, ce este un coșmar dacă nu o teamă difuză de pedeapsă? Pedeapsă, dar pentru ce? Există o abatere într-un univers străbătut numai de culoare unde singura logică o constituie absurditatea și unde singurul lucru ineluctabil este convingerea pedepsei care s-ar afla la capătul acestei rătăciri...» Bineînțeles, mai adaugă criticul, verva felliniană este mereu prezentă chiar și în ultimul său film despre condiția femeii, ca și ambiguitatea de altfel.»

Într-un fel criticul francez surprinde deruta, cînd veselă, cînd sarcastică, cînd pesimistă, cînd înecată în bufonadă care reflectă la Fellini o întreagă atmosferă a peninsulei.

Profesionalismul la Delon

Odată cu sfîrșitul anului se obișnuiesc tot felul de investigații asupra anului cinematografic. În cadrul uneia din acestea a fost abordat Alain Delon cu o întrebare care părea la început surprinzătoare:

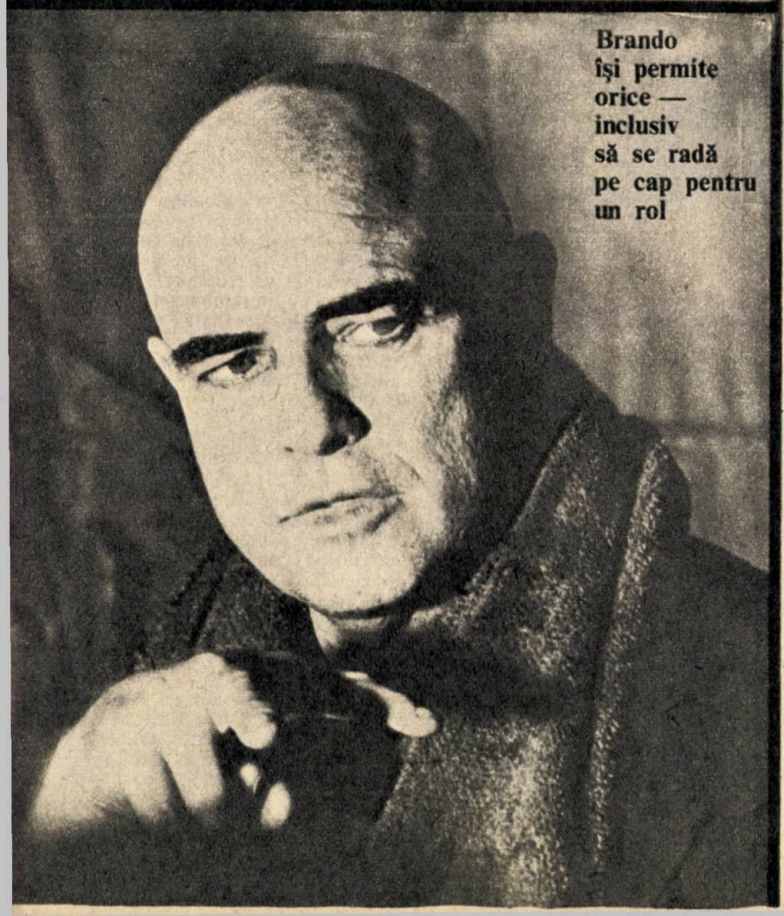
— Alain Delon, există un cuvînt care a fost aplicat deseori în legătură cu personalitatea dumneavoastră de actor și de producător. Este un cuvînt pe care și dumneavoastră îl folosiți foarte adesea și anume «profesionalism». Cum definiți dumneavoastră profesionalismul în cinema-



Farmecul Natalicei Vasiliova este incontestabil

«O actriță pentru toate anotimpurile» a fost caracterizată Catherine Deneuve

1980 a însemnat pentru Meryl Streep anul consacrării



Brando își permite orice — inclusiv să se radă pe cap pentru un rol

tografie? (Ne face plăcere să amintim cu această ocazie că revista Cinema este și ea de mai multe luni angajată într-un asemenea sondaj printre realizatorii noștri pe tema profesionalismului n.r.).

— A fi un profesionist în cinema — a răspuns Alain Delon — nu este nimic altceva decît a fi profesionist cu adevărat. Țin mult la profesioniști atît în cinema cît și în alte domenii, pentru că un profesionist este un om responsabil în meseria pe care o face, înzestrat cu acea «inteligență a profesiei». Aceasta nu constă numai în a veni doar la ora exactă la slujbă ci mai ales în a ști să faci deosebirea, să poți stabili ierarhii, și în același timp să fii împotriva acelor ierarhii depășite, să știi ce poate face fiecare, să știi care sînt adevărații creatori, adevărații autori și adevărații actori. Și din acest punct de vedere a ti profesionist în cinema înseamnă să știi să faci această deosebire».

— Dumneavoastră care nu vă lăsați prea ușor impresionat — l-a mai întrebat gazetarul pe Alain Delon — ați fost în decursul carierei dumneavoastră impresionat de parteneri de-ai dumneavoastră?

— Bineînțeles. Au existat actori care m-au impresionat, Jean Gabin, de exemplu, sau Shirley McLaine sau Burt Lancaster, dar nu pentru că purtau nume sonore. Am fost deasemenea impresionat de alți actori mai mărunți, unii chiar necunoscuți. Gabin nu m-a impresionat pentru că era Gabin și nici Lancaster pentru că era un «monstru sacru». Cu toate că îl admiram, le urmăream cariera de mulți ani

Am fost cu adevărat impresionat cînd aflîndu-mă într-o scenă față în față cu ei, mi-am dat seama că se întîmplă ceva în plus față de ceea ce se întîmplă în mod normal pe platoul de filmare. Mi-aduc aminte că odată m-am oprit și nu mai jucam, pînă într - atît eram de fascinat de evoluția lui Gabin. Acestea sînt momente trăite, momente care m-au marcat într-adevar, și pentru că le-am trăit cu intensitate îmi vine greu astăzi să-mi explic admirația pe care o pot avea pentru asemenea actori. Am fost deasemenea foarte impresionat de Romy Schneider, cînd jucam împreună cu ea pe scena teatrală în piesa «Păcat că e tîrfă» de John Ford. Romy era de-a dreptul tulburătoare».

■

Biografii celebre

Prototipul unui star măde în Hollywood: Gary Cooper

Seducătorul

Acum aproape 20 de ani, Gary Cooper intra în legenda Hollywoodului lăsînd amintirea unui actor de prestigiu, tată exemplar, soț model și dușman al scandalurilor, atît de frecvente în cetatea filmului. Larry Swindell, istoric de cinema, i-a scris biografia în care, printre altele, se dă în vileag un aspect rămas necunoscut pînă azi din viața acestui justițiar — pe ecran — al Westului: se pare că Gary Cooper a fost, chiar de la începutul carierei sale, un mare seducător. Foarte puține partenere au rezistat farmecului său și cea mai celebră dintre ele, Clara Bow, a și contribuit la ascensiunea sa fulgerătoare. Miracolul — susține autorul cărții — este că, într-o Americă cufundată în puritanism, Cooper a izbutit să scape de toate bîrfele și să-și păstreze pînă la capăt, aureola de «cuminţenie».

Pentru toată lumea el a fost — și a rămas — cow-boy-ul fără teamă și fără prihană.

Gary Cooper a sosit la Los Angeles într-o zi de noiembrie a anului 1924 și, oprind în gară un lucrător de la căile ferate, l-a întrebat cum poate să ajungă la Hollywood. Pentru că el venise cu un scop clar: să se facă actor de cinema. Nu i-a trebuit mult pînă să afle adresele tuturor studiourilor unde s-a prezentat, pe rînd, să-și propună serviciile, dar fără nici un succes. Adevărul este că nici el nu știa bine cam ce vroia să facă în cinema. Îi rămăsese totuși o consolare: aceea de a-i fi cald. Primul său Crăciun în California a fost scăldat în soare. Viața la Hollywood mai avea și alte cîteva avantaje, nu chiar de lepădat: fetele nostime puteau fi întîlnite la tot pasul. Și deși Gary nu cîștiga nici un ban era totuși gata să se ruineze pentru ochii lor frumoși.

Pînă la urmă a reușit să debuteze în roluri infime în filme cu cow-boy. Era departe de a fi mulțumit și chiar îl apucase disperarea cînd, într-o bună zi, o adevărată cascadă de voioșie i-a intrat în viață și i-a spulberat plictiseala. Această întruchipare a optimismului era o foarte tînără și foarte frumoasă fată care mai avea și calitatea de-a fi o actriță celebră. Ea se numea Clara Bow. Legătura lor avea să-l ajute pe Gary Cooper în consolidarea unei cariere care n-a mai cunoscut declinul. Din ziua în care l-a cunoscut, Clara Bow a decretat că nu mai acceptă niciun alt partener în afară de el. Și n-a fost deloc o vorbă aruncată în vînt, pentru că la ora aceea tot ce vroia Clara Bow se accepta din principiu. Cu trecerea timpului, viața acestei actrițe a luat o întorsătură sinistră, care a sfîrșit într-o adevărată tragedie. Odată cariera sa distrusă de scandaluri, Clara Bow a căzut încetul cu încetul pradă unui dezechilibru mental, care a dus-o pînă la nebunie.

Dar pînă una alta, cînd Cooper a văzut-o prima oară, pe la sfîrșitul anului 1926, ea strălucea de focurile tuturor strass-urilor din Hollywood. Era minunat de frumoasă, plină de farmec și cu un temperament vulcanic, căruia era imposibil să-i reziști. Și i-ar fi fost cu mult mai de folos lui Gary Cooper — pe vremea aceea stîngaci și complexat — dacă n-ar fi avut și un defect major care cu vremea avea să-l îndepărteze pe Gary de ea: vorbea tot timpul. Se pare, totuși, că Gary Cooper ar fi cerut-o pe Clara Bow de soție în primăvara anului 1927. Deși mai tîrziu el a negat cu violență «zvonul» și chiar în ultimii ani a încercat să acrediteze ideea că nici măcar n-ar fi avut cu ea vreo legătură serioasă. La rîndul ei, Clara Bow avea să declare mai tîrziu că raporturile ei cu Gary Cooper s-au deteriorat exact în clipa în care el a cerut-o de nevastă!

În această perioadă de «răcire» a relațiilor dintre Clara Bow și Gary Cooper, actorul afișa un «stil Hollywood» foarte agresiv, în care cabrioleta sa roșu aprins și costumele

țipătoare se întreceau în a-i pecetlui prostul gust. Părea că ține morțiș să eclipseze zornăitoarele ornamente de pe rochiile Clarei Bow. Acesta este momentul în care o va întîlni pe Evelyn Brent (în paralel, Clara Bow se va întoarce la mai vechea ei iubire, regizorul Victor Fleming) pe platoul unde se filma **Frumosul spadasin.** Domnișoara Brent avea vreo doi ani mai mult ca el și-o celebritate de dată recentă, datorată unei tenebroase melodrame de gangsteri semnată Josef von Sternberg. Din deșertul Arizonei, unde cei doi parteneri plecaseră să-și continue filmările, Evelyn Brent se va întoarce cu Hollywoodul la picioare și cu Gary Cooper la braț. Nu le mai rămînea decît să facă tot ce era necesar ca să lanseze o nouă legendă. Ceea ce ei au și făcut. Legătura lor însă n-a durat mai mult de un an, anul 1928, pentru că Evelyn Brent s-a mărtitat. Dar nu cu Gary Cooper, ci cu Harry Edwards, regizor la Mack Sennett.

Succesul primului film sonor al lui Coop — așa i se spunea în intimitate — **Cerul gloriei** l-a consolat însă rapid și, lucru mult mai important, i-a consolidat poziția la Paramount. Filmul următor, **Visul îngropat,** a ieșit pe ecrane în 1929, dar Gary Cooper n-a asistat la premieră pentru că se afla în Sierra, în plin turnaj la **Cîntecul lupului** și în plină idilă cu noua sa parteneră, Lupe Velez. Filmul n-a fost o capodoperă, dar a avut un imens succes de public la care a contribuit și știrea că vedetele trăiesc o aprinsă poveste de dragoste și de partea cealaltă a ecranului.

Maria de Guadalupe Velez de Villalobos se născuse în 1908, într-un sat de lîngă Mexico. Descoperită de Douglas Fairbanks, ea turnase multe filme și părea sortită unei cariere de star, cînd apariția sonorului a cantonat-o definitiv în roluri exotice din producții de categoria B. Lupe era deosebit de frumoasă, foarte veselă, un caracter extrem de atașant, care-și cîștigase numai prietenii, și nimeni n-ar fi bănuit atunci că o așteaptă sfîrșitul pe care-l știm: s-a sinucis la 36 de ani. Legătura ei cu Gary Cooper a durat trei ani, trei ani de certuri și de împăcări furtunoase care erau cît p-aci să se termine cu o căsătorie (ca mai toate iubirile lui Coop), dacă nu s-ar fi opus doamna Coopermama.

Gary Cooper încerca, pe vremea aceea, să pătrundă cu orice preț în cercurile mai selecte ale Hollywodului. De aceea, nu mică i-a fost bucuria cînd a primit o invitație — prima de acest fel — din partea soților Douglas Fairbanks — Mary Pickford, la «Pickfair». Spre sfîrșitul verii 1930 — ajunsese între timp prietenul casei — la una din faimoasele recepții ale nu mai puțin faimosului cuplu, el o cunoaște pe contesa Dorothy di Frasso, americană și cu foarte mulți ani mai tînără

Cu Clara Bow în *Aripile*

Cu Evelyn Brent în *Frumosul spadasin*

Cu Lupe Velez în *Cîntecul lupului*

Cu soția sa, Veronica Balfe, și soții Hemingway, în 1950

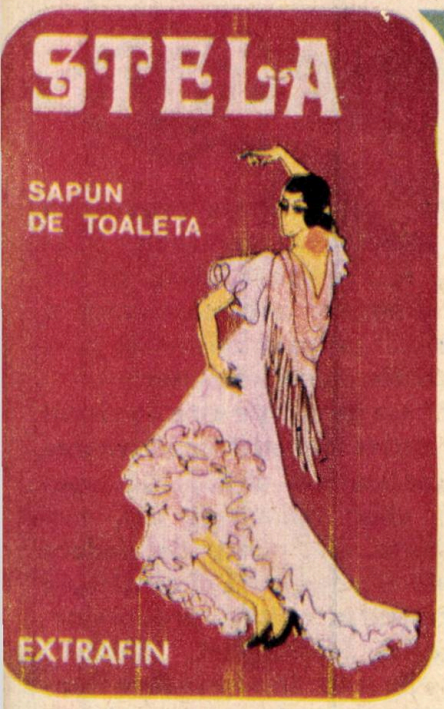
decît soțul ei, contele Carlo di Frasso o pereche foarte lansată în high-life-ul de atunci, european și american. Gary Cooper se îndrăgostește nebunește de frumoasa contesă, care avea cîțiva ani buni mai mult ca el, dar și o experiență mondenă pe măsură. Pentru Coop începe o epocă în care se va transforma, sub ochiul atent, priceput și iubitor al contesei, într-un gentleman. Alți trei ani petrecuți în compania unei femei, care l-a pierdut, finalmente, pentru că a încercat să-l ataşeze prea tare de lesa ei. Dar poate și pentru că, între timp, Gary Cooper a cunoscut o tînără de 20 de ani pe nume Veronica Balfe, care mai tîrziu avea să debuteze în cinema sub numele de Sandra Show. Îndrăgostit lulea, Coop avea să renunțe la toate seratele lui mondene și la toate cuceririle de-o zi ca să se consacre în întregime fermecătoarei Rocky cu care se va căsători la 15 decembrie 1933, în cea mai strictă intimitate și discreție. Mireasa avea 21 de ani, iar mirele 32. Căsătoria îl schimbă pe Coop și-l face de nerecunoscut: el devine unul dintre cei mai așezați soți din Hollywood. La 15 septembrie 1937 se naște fetița lor, Maria Cooper, iar Gary ajunge să fie cunoscut ca cel mai «habotnic» tată din cetatea filmului. De altfel, în 1943, Bing Crosby comenta calitatea paternă a lui Cooper în termenii următori: «Dacă ar fi avut patru copii ca mine, s-ar fi calmat. Dar el s-a oprit la unul și și-a împuiat capul că o fată ca a lui valorează cît patru băieți».

În 1942, Coop turnează **Cui îi bate ceasul** cu Ingrid Bergman. Mai de mult deja gurile rele șopteau că nu poți filma cu Ingrid fără să cazi la picioarele ei. Despre ea și Leslie Howard se bîrfea că ar fi avut un mic și discret «intermezzo» în afara orelor de muncă. Chiar și despre Humphrey Bogart s-a clevetit în timpul turnării filmului **Casablanca.** Oricum, nici Gary Cooper n-a scăpat de șușoteli. (În 1968, Ingrid Bergman va recunoaște singură că: «toate femeile care l-au cunoscut pe Coop s-au îndrăgostit de el». Să fi fost o mărturisire tardivă?) În orice caz, ani de-a rîndul, menajul Cooper n-a fost tulburat de nici un alt nor. Pînă în 1948, cînd Gary Cooper — îmbătrînit și părînd foarte bolnav, atît de rău arăta încît a-l filma în culori devenise o adevărată problemă tehnică —, se întîlnește pe platou, la filmul **Rebelul,** cu frumoasa și tînăra — avea 22 de ani — Patricia Neal. Coop avea 47 de ani. Filmul a fost un eșec, dar asta n-a împiedicat gurile rele să se desfășoare pe seama celor două vedete. În 1950, legătura dintre Patricia Neal și Gary Cooper începuse să devină publică, iar în 1951 Coop și soția sa Rocky anunță, oficial, despărțirea. Separare de bunuri, dar nu divorț. Tot în același an, sănătatea lui Coop începe să lase mult de dorit și imediat după terminarea filmului **Trenul va șuiera de trei ori** intră în spital pentru a fi operat. În 1952 se desparte de Patricia Neal care, în 1953, se căsătorește cu scriitorul englez Roald Dahl. În 1954, Coop se împacă cu soția sa. E din ce în ce mai slăbit, mai bolnav. Filmează, totuși, **Tăișul lamei.** Este operat din nou, în 1960, și se constată că are cancer. La 7 mai își va sărbători aniversarea a 60 de ani. Șase zile mai tîrziu intră în comă și-n după amiaza zilei de 14 mai moare.

Avea exact 60 de ani și o săptămînă.

Cu Ingrid Bergman în *Saratoga*

Traducere și adaptare de
Rodica LIPATTI



O ÎNTREPRINDERE DE PRESTIGIU A CĂREI PREOCUPARE DE BAZĂ ESTE CALITATEA

Întreprinderea de săpun „STELA" — București își afirmă, în această etapă, întreaga forță de creație, obținînd rezultate deosebite — ne relatează inginerul șef Dragoș Ionescu și Ion Vișoiu, contabil șef — în acțiunea de diversificare a produselor ce se adresează atît populației, cît și unor ramuri ale economiei naționale.

Întreprinderea și-a îmbogățit treptat potențialul tehnic, integrîndu-se într-un puternic flux al modernizării, fapt care a făcut-o cunoscută în întreaga lume. Astăzi, 45 de țări solicită produsele sale, care se desfac prin CHIMIMPORT-EXPORT.

Explicația acestor cereri trebuie căutată în varietatea și calitatea produselor, menționînd aportul la export al întreprinderii, ca o contribuție la creșterea participării României la schimburile economice internaționale, la participarea țării noastre într-o și mai mare măsură la diviziunea mondială a muncii.

Întreaga activitate productivă a întreprinderii de săpun „STELA" este emulată, deci, de un suflu înnoitor care poate satisface cele mai rafinate cerințe și pretenții ale cumpărătorilor.

Munca de creație este, la rîndul său, strîns împletită cu activitatea de cercetare în direcția descoperirii unor tehnologii noi, mai eficiente din punct de vedere economic, de natură să contribuie la creșterea calității produselor. Datorită acestui fapt, „STELA" a devenit o întreprindere modernă, utilată la nivelul tehnicii actuale, ale cărei produse acoperă necesarul pentru întreaga populație a țării.

Iată, succint, enumerarea acestor produse:

— săpun de rufe (60% acizi grași) în bucăți de 2000 g și 500 g;

— săpun de rufe (72%) — „CERB", parfumat și neparfumat — 500 g., TIGRU", parfumat — 400 g, „DOI LEI", parfumat — 400 g, săpun de rufe — 200 g;

— săpun semitoaletă „CHEIA" (72%) parfumat — 100 g;

— săpun lichid (20%) parfumat și neparfumat;

— SĂPUNURI DE TOALETĂ (79% acizi grași)

A. Obișnuite: LILIAC, BUCHET (100g), IASOMIE, SALCÎM, VIOLETE (130 g), BUCHET, LAVANDĂ (150 g), săpun de toaletă în casete — SAVON BAIN, ARCODESSE

B. Specialităţi — fine NAILA (90 g), PALMIER (100 g), LAVANDA ROMÂNEASCĂ (130 g), PERLA (150 g). Extrafine: FLORI DE MUNTE, MARGARETA (100 g), MAMAIA, OANA, GIUVAER (130 g), CATIFELIN, DARCLÉE, RALUCA, STELA, SANTAL (150 g).

— PRODUSE INDUSTRIALE: glicerină farmaceutică şi superioară (94% concentraţie), glicerină industrială (88%) şi tehnolin folosit în industria de lacuri şi vopsele.

Graţie măsurilor luate de către conducerea întreprinderii, comitetul de partid şi organizaţiile de masă, se poate afirma astăzi că cei 1700 de oameni ai muncii ce compun harnicul colectiv al întreprinderii ţin foarte mult la prestigiul lor de muncitori cu înaltă calificare şi exemplificăm afirmaţia noastră prin perfecţionarea a 954 oameni ai muncii, din care 932 muncitori. Alţi 71 au fost calificaţi în diferite profesii (de exemplu, operatori chimişti) prin cele două cursuri organizate.

O confirmare a celor menţionate sînt şi strădaniile continue care se depun pentru îmbunătăţirea nivelului calitativ al produselor realizate, astfel ca ele să răspundă în permanenţă exigenţelor crescînde ale beneficiarilor, impulsionînd într-o şi mai mare măsură creşterea producţiei şi a productivităţii muncii în vederea ridicării eficienţei economice a întreprinderii.

PENTRU TOATE SEZOANELE, PENTRU TOATE EXIGENȚELE

Magazinele și raioanele specializate ale comerțului de stat din întreaga țară oferă tuturor categoriilor de cumpărători un bogat și variat sortiment de articole de îmbrăcăminte completat și asortat cu accesoriile care conferă ținutei eleganță, linie modernă și farmec, alcătuind o vestimentație inspirată din noutățile modei internaționale.

adas
ADMINISTRAȚIA ASIGURĂRILOR DE STAT

ASIGURAREA COMPLEXĂ A GOSPODĂRIEI DUMNEAVOASTRĂ

Pentru a înlesni înlăturarea urmărilor financiare ale unor evenimente neprevăzute ce se pot întîmpla într-o gospodărie și care pot provoca pagube materiale, accidentare unor persoane, etc., ADAS a pus la dispoziția cetățenilor «ASIGURAREA FACULTATIVĂ COMPLEXĂ A GOSPODĂRIILOR».

Aceasta este o asigurare combinată în același contract fiind cuprinse trei feluri de asigurări:

— asigurarea bunurilor de gospodărie;
— asigurarea de accidente produse la domiciliul asiguratului;
— asigurarea de răspundere civică legală.

● ASIGURAREA BUNURILOR DE GOSPODĂRIE

În această asigurare sînt cuprinse bunuri existente într-o gospodărie ca: mobilier, obiecte casnice, îmbrăcăminte, covoare, aparate de radio, televizoare, mașini de cusut, frigidere, sobe de orice fel, produse agricole, viticole, pomicole, produse animaliere și alimente, combustibil, materiale de construcții și multe altele.

Sînt cuprinse în asigurare — pentru 20% din suma asigurată — și bunurile asigurabile luate oriunde în afara domiciliului.

Administrația Asigurărilor de Stat plătește despăgubiri în cazurile de deteriorare sau distrugere a bunurilor asigurate, provocate de unele riscuri, ca de exemplu, incendiu, trăznet, explozie, ploaie torențială, inundație, grindină, furtună, prăbușire sau alunecare de teren, greutatea stratului de zăpadă sau de gheață; avarii accidentale produse la instalațiile de gaze, apă, canal sau încălzire; pierdere sau dispariție cauzate de riscurile asigurate; furt prin efracție și altele.

● ASIGURAREA DE ACCIDENTE

Sînt asigurate pentru urmările accidentelor întîmplate la domiciliul asiguratului următoarele persoane: asiguratul, soția acestuia, precum și părinții și copii acestora, dacă, în mod statornic, locuiesc și gospodăresc împreună cu asiguratul. Sînt cuprinse în această asigurare accidentele cauzate de unele evenimente ca: incendiu, trăznet, explozie, lovire, cădere, alunecare, acțiunea curentului electric, arsură, intoxicare subită și altele.

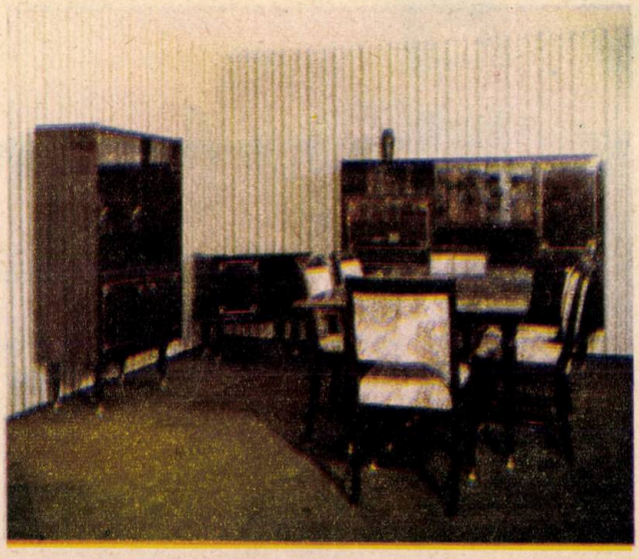
● ASIGURAREA DE RĂSPUNDERE CIVILĂ LEGALĂ

În această asigurare sînt cuprinse cazurile de răspundere civilă pentru despăgubiri datorate de asigurat și de soția acestuia sau de persoane care se află în întreținerea asiguratului, în calitate de locatar, față de proprietar, pentru pagube produse la imobil de incendiu sau explozie, pentru despăgubiri datorate terților pentru accidentarea persoanelor și avarierea bunurilor lor la domiciliul asiguratului, precum și pentru cele datorate locatarilor apartamentelor învecinate, pentru pagubele la bunurile asigurabile ori la pereții, planșeele, tavanele și pardoselile apartamentelor respective, cauzate de o inundație produsă în apartamentul asiguratului.

PRIMA DE ASIGURARE care se achită de persoana ce încheie asigurarea este de 2 lei pe an pentru fiecare 1 000 de lei din suma asigurată stabilită la cererea asiguratului pentru bunurile din gospodărie.

De exemplu, pentru asigurarea unor bunuri din gospodărie în valoare de 25 000 lei se plătește o primă de asigurare de 50 de lei pe an.

Pentru informații suplimentare și pentru contractarea de asigurări, vă puteți adresa responsabililor cu asigurările din unitățile socialiste, agenților și inspectorilor de asigurare sau direct oricărei unități ADAS.



JAPL Acum!

Dacă vreţi să petreceţi clipe de neuitat, vă invităm la restaurantul «Sebeş» — Şos. Giurgiului nr. 125, sector 4, telefon: 86 31 75. Concertează formaţia condusă de Nelu Orian.

Restaurantul «Bumbeşti» din Cal. Rahovei nr. 92, sect. 4, telefon: 15 37 55, vă oferă preparate din zahana.

TURIȘTI, VĂ INVITĂM LA SATUL DE VACANȚĂ CONSTANȚA...

...un interesant complex turistic al cooperației de consum, amplasat pe litoralul Mării Negre, în locul unde se termină cartierul Tomis-Nord al orașului Constanța și începe stațiunea Mamaia. Frumusețea inedită a acestuia constă în faptul că este alcătuit din 25 de unități de alimentație publică și cazare, construite în stilul gospodăriilor țărănești, fiecare reprezentînd specificul unui județ.

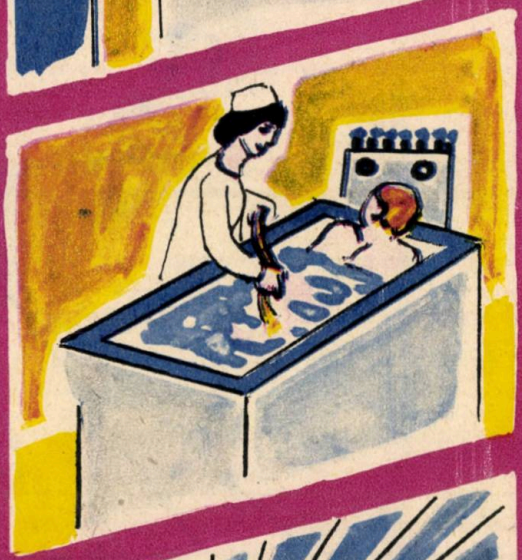
Într-o pitorească ambianță folclorică, aceste unități oferă posibilitatea de a servi micul dejun, prînzul și cina, de a aprecia gustoasele mîncăruri tradiționale din diferite zone ale țării noastre.

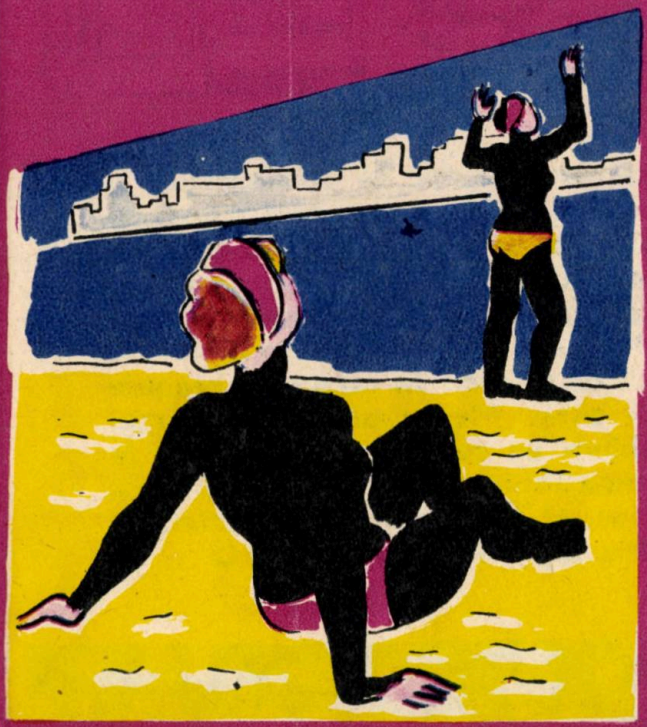
În cadrul Satului de vacanță Constanța funcționează, de asemenea, un complex comercial gen bazar, magazine și standuri cu articole de plajă și sport, confecții, tricotaje, marochinerie, cosmetice, precum și o gamă bogată de produse de artizanat.

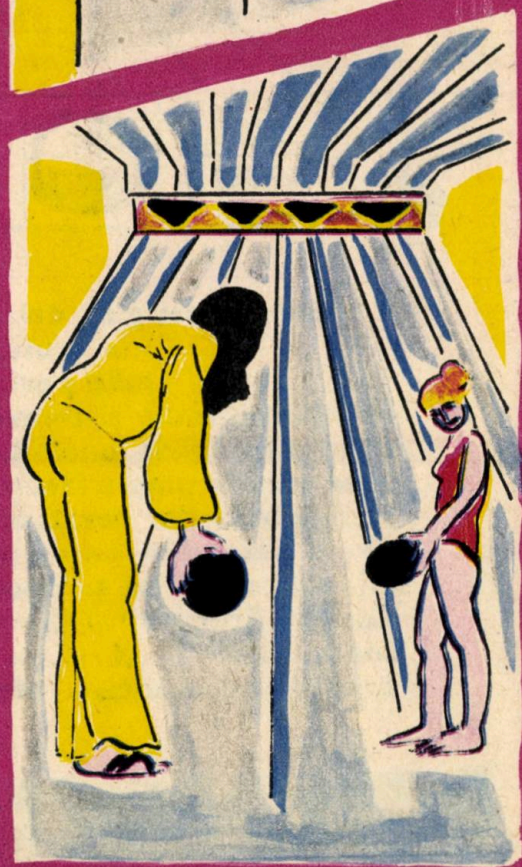
- Chiar dacă marea nu mai este intens albastră ca pe ilustratele trimise vara de pe litoral, totuşi factorii naturali rămîn o zestre inestimabilă:
  - apa mării
  - nămolul sapropelic de Techirghiol,
  - apele sulfuroase mezotermale de Mangalia
- Bazele de tratament ultramoderne din Mangalia şi Eforie Nord funcţionează în tot cursul anului.
- Litoralul cunoaşte după sezonul estival o existenţă mai calmă, mai lentă, dar nu lipsită de varietate, de puncte de atracţie, care contribuie la o vacanţă cît mai plăcută, activă, plină de inedit.

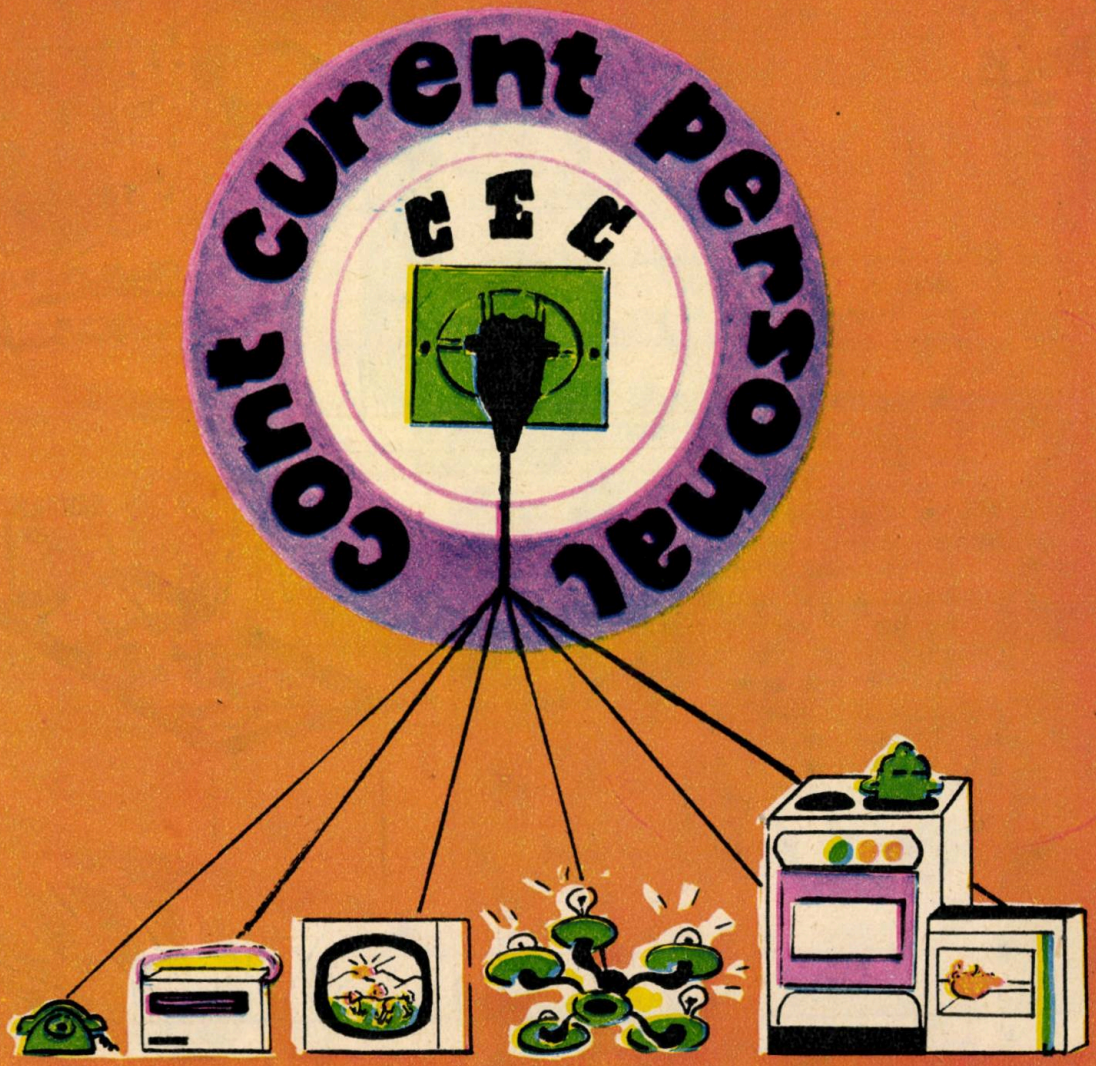
Adresele filialelor I.T.H.R.:

- str. Mendeleev nr. 14
- Bd. Republicii nr. 68
- Bd. 1848 nr. 4
- Bd. N. Bălcescu nr. 35
- Calea Griviţei nr. 138









Există, desigur, diverse instrumente de economisire și mai multe modalități de a ne achita diferitele plăți periodice, ca, de exemplu, abonamentele la telefon, radio și televizor, consumul de energie electrică și de gaze, chiria, unele taxe, impozite, ș.a. De regulă, efectuarea acestor plăți o facem deplasîndu-ne personal la casieriile întreprinderilor prestatoare de servicii, în care scop trebuie să ne rezervăm un anumit timp. Mult mai comod și mai eficient este însă să deschidem un cont curent personal la Casa de Economii și Consemnațiuni, prin care putem efectua toate aceste plăți, și, în plus, să beneficiem și de celelalte drepturi și avantaje oferite depunătorilor la C.E.C.

— MEDICII VĂ RECOMANDĂ LOCUL UNDE POATE FI TRATATĂ AFECȚIUNEA DV.
— DE LA OFICIILE JUDEȚENE DE TURISM OBȚINEȚI BILETELE PENTRU CURA BALNEARĂ

Condițiile de cazare și masă, cele de tratament, precum și posibilitățile pentru agrement existente în stațiunile din rețeaua Ministerului Turismului asigură și în anotimpul rece o cură balneară eficace. În unele stațiuni, accesul spre bazele de tratament se face direct din hoteluri, prin culoare acoperite și încălzite. În funcție de afecțiunile de care suferiți, organizatorii de turism vă propun cîteva din cele mai renumite stațiuni. Astfel:

— **Pentru afecțiuni reumatismale:** Amara, Călimănești-Căciulata, Eforie Nord, Geoagiu-Băi, Govora, Herculane, Mangalia, Pucioasa, Bazna, Slănic Moldova, Sovata.

— **Pentru afecțiuni ale aparatului cardiovascular:** Balvanyos, Borsec, Buziaș, Vatra Dornei, Tușnad, Covasna.

— **Pentru afecțiuni ginecologice:** Amara, Bazna, Eforie Nord, Mangalia, Sovata, Geoagiu-Băi.

— **Pentru afecțiuni ale aparatului respirator:** Eforie Nord, Govora, Slănic Moldova, Mangalia.

— **Pentru afecțiuni ale tubului digestiv, glandelor anexe, boli de nutriție:** Borsec, Călimănești-Căciulata, Olănești, Sîngeorz-Băi, Slănic Moldova.

Bilete pentru stațiunea dorită, precum și informațiile necesare se obțin de la agențiile și filialele oficiilor județene de turism din întreaga țară.

ULTIMA MODĂ, PANTOFI CU FEȚE DIN MATERIAL TEXTIL!

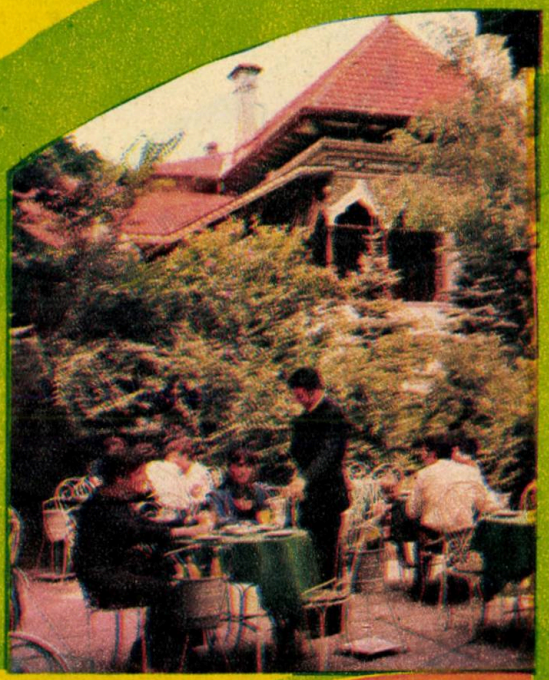
Pentru toate vîrstele, în magazinele comerțului de stat au apărut noi modele de pantofi cu fețe din material textil, executat în contexturi asemănătoare materialelor din care sînt realizate confecțiile.

● Au un grad sporit de durabilitate, sînt ușori, comozi, practici.

● Pantofii cu fețe din material textil sînt la modă în toată lumea.

Magazinele «Hermes» — unități de prezentare și desfacere a produselor realizate în sectorul de producție-prestări servicii al cooperației de consum — din București (str. Șepcari nr. 16; str. Constantin Exarcu nr. 1; str. Nicolae Golescu nr. 20; Calea Dorobanți nr. 140; Bd. Nicolae Titulescu bloc 13) și din întreaga țară VĂ INVITĂ SĂ LE VIZITAȚI. Ele vă oferă o gamă bogată de articole de artizanat și artă populară din: lemn, ceramică, sticlă metalizată, fier forjat, țesături și cusături naționale, covoare românești, cergi, sumane, cojoace-bundițe, împletituri din răchită, paie, rogoz, precum și un larg sortiment de bunuri de consum.

IAPL AMZEI



Servicii ireproșabile

Preparate la comandă specifice unităților:

Restaurantele cu renume

— Doi Cocoși — șos. Buc. Tîrgoviște nr. 6 telefon 67 19 08

— Monte Carlo — str. Schitu Măgureanu telefon 13 13 44

— Doina — șos. Kiseleff nr. 4 telefon 16 30 95

VĂ AȘTEAPTĂ!

REȚINEȚI!

Magazinele din București vă stau la dispoziție cu articole care satisfac toate cerințele și exigențele Dumneavoastră.

- **MIOARA** — b-dul N. Bălcescu nr. 36: tricotaje și articole de galanterie pentru femei;
- **SCAMPOLO** — calea Victoriei nr. 85: tricotaje pentru femei;
- **ILEANA** — str. Lipscani nr. 47, tricotaje și articole de galanterie pentru femei;
- **CALEIDOSCOP** — b-dul Magheru nr. 1—3: țesături;
- **CALIPSO** — b-dul N. Bălcescu nr.334: confecții pentru femei;
- **MODA ZILEI** — calea Victoriei nr. 33: confecții pentru femei;
- **ELEGANT** — b-dul N. Bălcescu nr. 11: confecții pentru bărbați și femei;
- **MODERN** — b-dul Gh. Gh.-Dej nr. 8: confecții pentru bărbați și femei;
- **JUPITER**, calea Victoriei nr. 23: tricotaje și articole de galanterie pentru bărbați;
- **RUXANDRA** — calea Victoriei nr. 114: stofe și mătăsuri pentru bărbați și femei;
- **SOMEȘANA** — b-dul Gh. Gh.-Dej nr. 7: stofe și mătăsuri pentru bărbați și femei;
- **LÎNA DE AUR**, Calea Victoriei nr. 31: stofe pentru bărbați și femei.

Vizitați-le cu încredere!

De toate pentru toți prin... radio

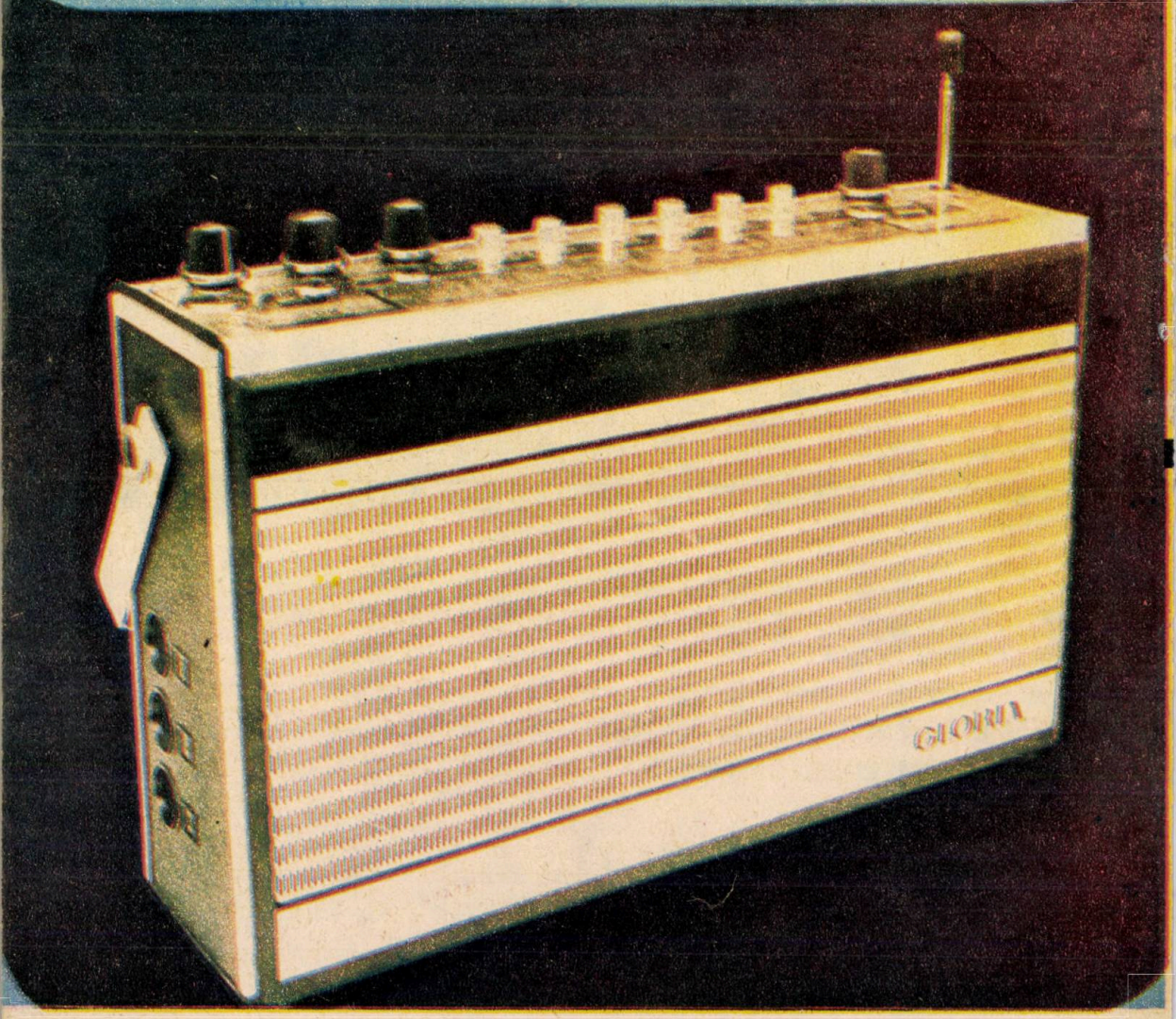
Un prieten bine documentat în orice domeniu și un tovarăș agreabil al orelor de destindere — RADIO-RECEPTORUL PORTABIL! Buletine de știri, buletine meteo-rutiere, emisiuni economice, emisiuni pentru copii și tineret, emisiuni de divertisment, teatru la microfon, muzică populară, ușoară și simfonică, pe scurt... de toate pentru toți!

Magazinele comerțului de stat oferă mai multe tipuri de radioreceptoare portabile:

	game de undă	lei buc.
Cora 5	1	345
Pescărus	2	450
Alfa	2	500
Cosmos 5	3	740
Jupiter 2	4	845
Madrigal 2	4	1.270
Gloria 3	4	1.400

Radioreceptoarele portabile sînt ușoare și comode la purtat, alimentarea este economică de la baterie sau rețea și se caracterizează prin selectivitate, audiție clară și plăcută.

Radioreceptoarele portabile se vînd și cu plata în rate lunare, cu un avans de numai 20 la sută.



Biblioteca „ASTRA"
— SIBIU —

În 1981, pe ecrane:

Castelul din Carpaţi

Adaptare cinematografică a romanului cu acelaşi titlu de Jules Verne.

Regia: Stere Gulea. **Scenariul:** Nicolae Dragoş şi Mihai Stoian. **Imaginea:** Valentin Ducaru. **Muzica:** Lucian Meţianu. **Decoruri:** arh. Aureliu Ionescu. **Costume:** Svetlana Mihăilescu. **Montaj:** Iolanda Mîntulescu şi Mircea Ciocîltei. **Sunet:** Gheorghe Ilarian. **Directorul filmului:** Sideriu Aurian.

Cu: Cornel Ciupercescu, Maria Bănică, Octavian Cotescu, Zoltan Vadasz, Adrian Mazarache, Marcel Iureş.

O producţie a Casei de filme Patru.

Coperta I:
Un nou film românesc care va avea premiera în 1981: **Ştefan Luchian.** Un film despre viaţa unui mare artist şi epoca în care a trăit. Scenariul şi regia: **Nicolae Mărgineanu.** În rolurile principale: **Ion Caramitru** şi **Maria Ploae.**

Fotografie de Emanuel TÂNJALĂ

Coperta IV-a:
Romy Schneider, o mare actriţă a ecranului francez, o vedetă europeană... care nu aspiră să plece la Hollywood. În 1976 şi în 1979 a cîştigat premiul «César» (echivalentul Oscarului în cinematografia franceză). În 1980: 82% din voturile publicului francez în referendumul de popularitate. Ultimele apariţii pe ecranele noastre: în **Eddie Chapman agent secret** şi **Puşca veche.**

almanah „Cinema" 1981

Redactor şef: **Ecaterina Oproiu**

Redactor responsabil al almanahului: **Roxana Pană**

Prezentarea grafică: **Ioana Statie**

Prezentarea artistică: **Anamaria Smigelschi**

Tiparul: Combinatul Poligrafic „Casa Scînteii", Bucureşti

Exemplarul 15 lei

I 10850

almanah „cinema“ 1981

Almanah cinema 1981